

جامعة المنصورة
كلية الآداب

جماعات الغناء والطرب
فى شارع صيام بمدينة المنصورة
" دراسة أنثروبولوجية "

دكتــور
محمد أحمد غنيم
أستاذ الأنثربولوجيا المساعد - ورئيس قسم الإجتماع

مجلة كليــة الآداب - جامعــة المنصــورة
العدد الحادى والعشرون - أغسطس ١٩٩٧

اهداءات ٢٠٠١

ا.د. أحمد أبو زيد

أنثروبولوجي



جامعة المنصورة

كلية الآداب

جماعات الغناء والطرب

فى شارع صيام بمدينة المنصورة

" دراسة أنثروبولوجية "

دكتور

محمد أحمد غنيم

أستاذ الأنثربولوجيا المساعد - ورئيس قسم الإجتماع

مجلة كلية الآداب - جامعة المنصورة

العدد الحادى والعشرون - أغسطس ١٩٩٧

أهمية الفن وضرورته

كيف ظهر الفن فى حياة البشر ؟ وكيف إستطاع الوعى البشرى أن يبتكر الصورة الفنية ويشكلها من خلال علاقته المعقدة بالطبيعة ؟ وما الذى طرأ على رحلة الوعى البشرى - فى هذا المقام - من أطوار، منذ كان الإنسان مجرد كائن بيولوچى يشكل وجوده جزءا من الطبيعة لا يمتاز منها ولا يتناقض معها، إلى أن خطا خطواته الأولى على طريق الإنفصال عن الطبيعة، والسيطرة عليها، وتكوين الجماعة التى أصبحت تشكل بدورها عين الإنسان، وتشارك فى صياغة رؤيته للعالم ؟ وكيف إذدادت هذه الرؤية إيغالاً فى التعقيد بما إعتور حياة الإنسان على الأرض من تغيرات إجتماعية وتاريخية وفكرية، وبما حقق من إنجازات علمية وتقنية كان لها جميعا أبلغ الأثر فى تكييف التحولات المستمرة للعلاقة الجدلية بين الوعى والواقع، ومن ثم فى تشكيل الصورة الفنية عامة، وفى الفن القولى خاصة ؟ (١).

والفن هو أحد تجليات البنية الظاهرة، وهو ينخرط فى علاقات معقدة مع سائر تجلياتها الأخرى، كالنظم السياسية والإجتماعية والعقائد الدينية، والمذاهب الفلسفية والجمالية. وللفن مفاهيم لا حصر لها، ولكنها على وفرة تنوعها تندرج تحت أربع شخصيات يمكن أن نفترضها وهى :-

شخصية إنسان العالم القديم.. وشخصية إنسان العالم الأوربى، وشخصية إنسان العالم الهندى، وشخصية إنسان العالم الصينى هذا إلى جانب ما يمكن أن نسميه فنونا بدائية أو شبه بدائية لا تبلغ فى المستوى الحضارى مرحلة النضج والتكامل التى تتوفر فى الشخصيات الأربع

المذكورة. ولن يصبح الفن معزولا عن الحياة بل لقد أصبحت الحياة السوية والحياة الفنية وجهين لحقيقة واحدة .

وعندما يتشقق الأمر وتسير الحياة فى ناحية ويسير الفن فى ناحية تكون هذة الظاهرة إنذارا بتشقق حياة الإنسان .

وغاية الفنان الطموح أن يحقق قيم الحياة العليا فى دائرة فنه. تشير أعمال الطبقة الأولى من الفنانين فى النفس السامعه أصداء متجاوبة من الآفاق المختلفة للحياة الرفيعة من علم ودين وفلسفة. والفن مهما إتسعت دائرته - جزء من الحياة، لا تجد كل القيم العليا فى الحياة مصدرا مكتملا لها فى دائرة الفن. والتنبه إلى مسألة الحدود فى دائرة الثقافة العليا التى تتلامس وتتواضح وتتقاطع يدعو إلى الوضوح والإتقان والسعى الثابت. إدراك الغايه العليا فى مخيلة الفنان تثبيت لجذور الصنعة: الفنان الموفق يرى الغايه والوسيلة الصحيحة فى نظرة واحدة. وليس هناك صفة مطلقة أو نقد مطلق، فكل صفة وكل نقد مقيد بمثالية خاصة (٢) .

غير أننا ينبغى أن نسأل هل الفن مجرد بديل للحياة؟ ألا يعبر أيضا عن علاقة أشد عمقا بين الإنسان والعالم، وهل يمكن تلخيص وظيفة الفن فى عبارة واحدة؟ ألا يشبع الفن مجموعة واسعة ومتنوعة من حاجات الإنسان؟ وحتى لو إستطعنا أن نحدد الوظيفة الأصلية للفن بدراستنا لنشأته. فهل نستطيع أن نقول أن تلك الوظيفة لم تتغير مع تغير المجتمع؟ ألم تنشأ للفن وظائف جديدة (٣) .

تعريف الفن :

ولو كان من طبيعة الإنسان أن يكون فردا مجردا، لما كان لهذه الرغبة معنى ولا مضمون، والفن هو الإدارة اللازمة لإتمام هذا الإندماج بين

الفرد والمجموع فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الإلتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم .

ولم يحفل الفن بالتعبير عن شخصية الفرد كما هو شائع ومعروف ولم يكن الذهن هو أهم ما أعتنى ذلك التراث بتنميته وتأكيده والعمل على استتباب سلطانه، إنما كان وجدان الإنسان جزءاً من الحياة الكبرى وكان ذلك يتأتى عن طريق أسلوب الحياة وكيفيتها، وكان الفن أداة هامة من أدوات ذلك الأسلوب. الفن الذى يعبر عن فكرة المجموع وحكمته فى رقيه الوجدانى إلى الإتحاد والوفاق الوثيق فى أعماق الحياة الكبرى، كما أدركتها ببصيرتها تلك الشعوب القديمة التى كسبت للإنسان القيم الحضارية منذ عصور البداوة الأولى إلى أن ذالت دولتها وإنحسرت موجتها، وسيطر عليها الغرب فى العصر الحديث، ففرض عليها - بحكم إنتصاره المادى ونشاطه الذهنى وضعف النقد عن هذه الشعوب، وكونها فى مرحلة من مراحل هبوطها وإسفافها - فرض عليها أسلوبه فى الحياة والفن، وكان هو ذاته يعانى تأزما وإنحلالا فى الفن والحياة (٤).

ومن صفات الفن أنه يحمل فى أعماقه التوتر والتناقض فهو لا يصدر فقط عن معاناة قوية للواقع، بل لابد له أيضا من عملية تركيب، لابد له من إكتساب شكل موضوعى، وما يبدو من حرية الفنان وسهولة آدائه إنما نتيجة لتحكمه فى مادته (٥).

إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومع مطامح هذا الوضع، مع حاجاته وآماله. لكن الفن يمضى إلى أبعد هذا المدى، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية، لحظة تفتح الأمل نحو تطور مستقل (٦).

إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان، فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى .

والفن يستطيع أن يدفع الإنسان من التمزق والتشتت إلى الوحدة والتكامل. والفن يمكن الإنسان من فهم الواقع، وهو لا يساعده على تحمله فحسب، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالإنسان .

إن الفن نفسه جزء من الواقع الإجتماعى - فالمجتمع يحتاج إلى الفنان ،هذا العراف الأكبر، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعيا بوظيفته ولم يكن هناك من تشكك لهذا الحق فى أى مجتمع ناهض على العكس من المجتمعات المضمحلة. وكان الفنان الممتلئ النفس بأفكار عصره وتجاربه يطمح إلى تشكيل الواقع وتصويره .

وكان الفنان يعترف عادة برسالة إجتماعية مزدوجة: الرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة أو الرابطة أو احدى الفرق الإجتماعية، والرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها، أى من صميم وعيه الإجتماعى وليس من الحتم أن تتطابق الرسالتان، وعندما يزداد الخلاف بينهما يكون ذلك علامة على إزدياد التناقضات داخل المجتمع .

لكن الفنان الدى ينتمى إلى مجتمع متماسك، وإلى طبقة لم تتحول بعد إلى عقبة فى طريق التقدم، لم يكن يشعر عادة أنه مما يقيد حريته الفنية أن تحدد له مجموعة من الموضوعات ينبغى عليه الإلتفات إليها وكان من النادر جدا أن تفرض هذه الموضوعات بناء على نزوة فردية لسيد من السادة، وإنما كانت فى العادة تتألف من ميول وتقاليد لها جذور عميقة بين أبناء الشعب .

فبالمعالجة الأصلية لموضوع محدد، يستطيع الفنان أن يعبر عن فرديته وأن يصور فى انوقت نفسه العمليات الجديدة التى تجرى داخل المجتمع ومدى قدرته على إبراز المميزات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان (٧) .

يقول «لوسيف» أن الإنسان الذى عاش فى ظروف المجتمع البدائى لم يكن يفهم إلا علاقات القربى البدائية والأكثر صلة به. وتبعا لهذا الواقع، كما كان يفهمه، كان يطلق أحكامه على الطبيعة والمجتمع وكل شئ فى العالم .

كان التغيير بواسطة علاقات القربى أكثر تفسيرات الطبيعة إقناعا له فالسماء والهواء والأرض والبحر والعالم السفلى، أى الطبيعة برقتها، كل ذلك لم يكن يبدو له أكثر من مشاعة قبلية ضخمة واحدة، تسكنها كائنات بشرية تربطها علاقات قربى متعددة، ومنها إنحدار تجمع بدائى كان أول تشكيله إجتماعية إقتصادية فى التاريخ، وليس هذا الأمثيولوجيا ولدت وإذدهرت على وجه التحديد فى المراحل المبكرة من المجتمع البدائى المشاعى(٨) .

وتلعب الفنون بوجه عام دورا أساسيا فى تهذيب نفس الإنسان وتنمية إحساسه بالجمال ورفع مستوى تذوقه وكذلك الإرتقاء به إلى درجات أعلي من الثقافة ورهافه الحس .

والإنسان الذى لا هدف له فى الحياة إلا الماديات والذى لا تنتعش نفسه أمام مظاهر الجمال الكامنة فى الفنون إنسان يستحق العذاء لأنه محروم من تلك اللذات النفسية (٩) .

وكما قدم العلماء والفلاسفة والمفكرون للإنسان الكثير كذلك فعل الفنانون المبدعون فقد تركوا للإنسانية تراثا خالدا بقى على مر العصور يثرى فى وجدان الإنسان إينما كان ذلك لأن هذا التراث لم يكن موجها إلى شعب ماله خصائص معينة أو إلى فئة من المتخصصين بل هو تراث يخاطب البشرية بكل أجناسها ولا يهدف إلا لإسعادها .

العلاقة بين الانثربولوجيا والفن :

بالرغم من إهتمام الانثرويولوجين منذ وقت طويل بالفنون ويخاصة تلك الموجودة بين الشعوب التى لا تعرف الكتابة، إلا أن الدراسات الأنثروبولوجية الهامة فى هذا المجال لم تظهر إلا منذ وقت قريب نسبيا، كذلك فقد ظهر تفاوت ملحوظ فى الإهتمام الذى يبديه الانثروبولوجيون بالفنون فى صورها المختلفة، فمثلا هناك عدد قليل من الدراسات الانثرويولوجية التى تتعرض لمعالجة الدراما بإعتبارها فنا من الفنون من ناحية، ومن ناحية أخرى تذخر الأدبيات الانثروبولوجية بالمراجع التى تتناول الفنون المرئية Visual arts الموسيقى والأدب الشفاهى وقد عانت دراسة الفنون فى الانثروبولوجيا بإستثناء الأدب الشفاهى من إهمال الانثرويولوجين لها وتقليلهم من قيمتها (١٠) .

ولهذا ربما كان وجود الأرض المشتركة بين العمل الروائى والكتابة الأنثربولوجية هو أحد العوامل التى شجعت عددا من الأنثربولوجيين على إرتياد مجال الرواية والتأليف القصصى وبالتالى ظهور ما تسميه هنا بالرواية الانثربولوجية، التى أحتل بعضها مكانة طيبة - بل ومرموقة فى أحيان قليلة - فى فن القص الروائى فى التأليف الأدبى بشكل عام. وهذة الروايات الآنثربولوجية هى دراسات أنثربولوجية فى المحل الأول، صدرت

فى الأغلب عن باحثين أو أساتذة ومتخصصين فى الأنثربولوجية، ولكنهم يملكون إلى جانب الإعداد العلمى الحس الأدبى والفنى والقدرة على التخيل الإبداعى اللازم للإنتاج الروائى الراقى وتسخير هذه القدرات والمواهب لتشكيل معلوماتهم الإثنوجرافية وصياغتها فى قالب روائى شاق بحيث تجرى الأحداث والوقائع في المجتمعات التى يدروسونها، وهى فى الأغلب مجتمعات قبلية (بدائية) - أو كما تقرر مؤلفة إحدى هذه الروايات - شعوب (متوحشة Savage) ، وإن كان علماء الأنثربولوجيا يرفضون الآن إستخدام مثل هذه الألفاظ والمصطلحات التى كانت شائعة فى القرن الماضى وحتى الثلث الأول من هذا القرن بحيث إستخدامها مالينوفسكى نفسه فى عناوين بعض كتبه (١١). وإذا نحن أغفلنا أسماء شخوص هذه الروايات وتغاضينا عن أسلوب الحكى وعن القصة ذاتها والجانب الخيالى فيها، فإن هذه الروايات كلها تصلح لأن تكون مراجع أنثربولوجيه على درجة عالية جدا من الدقة عن المجتمعات والثقافات التى دارت فيها أحداث هذه الروايات، وإن تفاوتت قدرات هؤلاء المؤلفين الأنثربولوجين الروائيين بطبيعة الحال فى مزج الجانبين معا، أعنى جانب الواقع الأنثوجرافية المشخصة العيانية التى يقوم الباحث الأنثربولوجى بجمعها من المجتمع (أو من الوثائق والمصادر التاريخية) وجانب الحكاية المتخيلة التى تصاغ حول هذه المعلومات الأنثوجرافيه، ويقول آخر فإن الوقائع والظاهرات، التي تقوم عليها الرواية الأنثربولوجية هى مادة أنثوجرافية صحيحة ودقيقة ويمكن الإستشهاد بها فى الأعمال العلمية الأكاديمية، وإن كانت الأحداث وتتابعها والشخصيات التى توصف خلالهم هذه المعلومات الأنثوجرافية أحداث وشخصيات متخيلة وإن كانت عناصرها الأولية مستمده هى أيضا من الواقع الأنثوجرافى أو أنه تم تركيبها من

معلومات واقعية وحقيقية وهذا هو - كما ذكرنا من قبل - القدر من الخيال الإبداعى فى تلك الروايات الأنثربولوجية .

وحضور الباحث نفسه طيلة الوقت فى هذه الروايات الأنثربولوجية - أو معظمها - أمر ملموس وله أهميته ومغزاه. فالباحث المؤلف هو الذى يرى ويلاحظ ويجمع المعلومات ويسجلها كما أنه هو الذى تدور حوله معظم الأحداث أو يشارك فيها بشكل أو بآخر وهو الذى يتولى قصها وحكايتها حسب مخطط تصورى ذهنى معين وقلما يتوارى وراء الأحداث. ولذا فإن هذا الباحث الكاتب الأنثربولوجى الروائى يقوم فى معظم الأحيان بدور بطل الرواية أو علي الأقل أحد شخصياتها الرئيسية. وقد إنتبه رولان بارت إلي هذه الحقيقة ويذهب فى ذلك إلى أن الرواية التى يقوم فيها المتكلم بدور أساسى أى تكتب بصيغه المتكلم ليست مجرد تجريه أدبية، وإنما هى فعل إنسانى عميق ويربط عملية الخلق والإبداع بالتاريخ أو بالوجود(١٢) .

ويعتبر الإنتاج الفنى غاية يوجه إليها السلوك الفنى ولكنهما لا تنفصلان عن بعضهما فكلاهما يتعامل مع السلوك الإنسانى، ورغم أن الفنان يقدم إنتاجه الفنى بإعتباره هدفه النهائى المباشر إلا أنه يتعرف خلال ذلك وفق مجموعة محددة من الأساليب، وقلما نجد مثل هذه التفرقة بين الإنتاج الفنى من جهة وبين السلوك الفنى من جهة أخرى فى الدراسات الإنثرويولوجية التى غنيت بدراسة الفنون، ذلك لأن سلوك أى فنان يتحدد من خلال معرفته بإنتاجه ونظرته إلى نفسه كفنان. والإنتاج الفنى لا يشكل إلا جزء واحد فقط من الإبداع الفنى، ولابد من معرفة السلوك الذى يظهر من خلاله هذا الإبداع. وستؤدى الرؤيا الشاملة فى دراسة الفنون

إلى التعرف على الجوانب المتعلقة بالإنسان المبدع سواء في صورته الفردية أو بإعتباره عضوا فى مجتمع .

والفنان يلعب أدوارا معينة فى المجتمع وهو يفكر فى نفسه بصورة تتمشى مع نظم مجتمعه له. ولا شك أن هذا الدور المتميز الذى يسند للفنان يترك أثاره الواضحة فى تحديد طبيعة الإنتاج الفنى الذى يقدمه(١٣) .

ويمكن أن يكون الفن رمزيا من خلال نقله للمعانى المباشرة فالرقص مثلا يتجه بطابع التقليد والمحاكاه وكلمات الأغانى تعبر عن مشاعر وحقائق معينة ، وقد يشير إشتراك مجموعة معينة من الآلات الموسيقية فى العزف إلى بعض الظواهر الفيزيقية أو العاطفية. وتعكس الفنون مجموعة من المبادئ الثقافية المتعلقة بالسلوك الإجتماعى والمؤسسات السياسية والتنظيمية الإقتصادى، ما إلى ذلك، كما تعتبر الفنون سمة ثقافية لا تقتصر فقط على ثقافة بعينها وإنما تمتد لتشمل السلوك الإنسانى فى جميع أنحاء العالم (١٤) .

وتتضح الوظائف الأولى للفن الإجتماعى فى تحديد موقع العمل الفنى فى بناء المجتمع الذى يعبر عنه هذا الفن بصفة عامة. ويعتبر ربط العمل الفنى بالطبقة الإجتماعية التى ينتمى إليها المبدع من الأساليب المحددة لصياغتة مثل هذه الخصوصية. التى تجعل من أى تحليل مقارن لظاهرتين تنتميان لنفس البناء الإجتماعى. وهما ظاهرتا الطبقات الإجتماعية والأعمال الفنية - يزيد من فهمنا لطبيعتها وللعلاقة المحددة التى تربط بينهما (١٥) .

إن ملاحظة الواقع نفسها أوضحت أن الفن «عمل إجتماعى» وأن الفنان

رجل يحترف مهنة وأن الفنانين جميعاً ينظرون للفن نظرة جدية ، فهو عمل جدى ينطوى على الكثير من التفكير والتنظيم والجهد .

ومن وجهة نظر عالم الإجتماع لن ننكر أن الفن واقعة إيجابية لها أهميتها فى الحياة الإجتماعية والمجتمع إعتبر الفن وظيفة إجتماعية والفنانين يحترفون مهنة لها قواعدها .

والفن عبر العصورالمختلفة كان حرفة جدية ينفق عليها لصناعة اللوحات والهياكل والتماثيل حتى أصبح جهداً شخصيا حتى تلاقى الفن والمجتمع .

والملاحظ أن الفن وجد الناس فيه متعة هائلة بدليل أن الفنانين إستطاعوا أن يجتذبوا إليهم الجماهير ويستيشروا أفئدة الناس .

بالرغم من أن الفنان يكسب قوته من وراء الفن لكن المجتمع مخطئ فى مسلكه حيال الفنان والمجتمع حين يهتم بالنشاط الفنى فإنما يضيع جهوده ويبدد قواه .

والفن له وظيفة جوهرية فى الحياة الإجتماعية وهى التوفير فالكائن الإجتماعى لا يستهلك العمل الفنى بل يحتفظ به على شكل آثار مسجلة فى المادة والفنان عندما ينجح فى تشكيل المادة فإن المادة تستبقى لنا إنتاجه.

فالنشاط الفنى هو بطبيعته نشاط فعال آثارة باقيه ، ومن أهم خصائص العمل الفنى أنه يفلت من الدمار .

ولو رجعنا إلى فنون الرقص والغناء عند الشعوب البدائية نجد أنها لم تكن فنون زائلة وإنما هى فنون طقسية ذات طابع دائم مستمر، وأن فن

الموسيقى له كيانه العينى وتتسم بالثبات والدوام، والملاحظ أن الموسيقى والتصوير يولدان أشياء تظل باقية .

والفنون جميعاً تتفق فيَ كونها تضطلع بوظيفة التوفير، والعمل الفنى ليس بالشئ الميت الذى تدفنه المتاحف وإنما هو وثيقة هامة تحرص عليها الجماعة بدليل أن لدى الأفراد لوحات فنية كما فى القصور والكنائس .

وأنه من شأن الإنتاج الفنى أن يصبح آداة فعالة مستمرة تعدل من البيئة الواقعية التى يحيا فى كنفها أفراد المجتمع، وربما كان من أظهر الخصائص الموضوعية المميزة للمجتمعات القديمة أنها كانت تكيف نشاطها الحى العادى مع بيئة مصنوعة من تلك الأشياء التى إستحدثها الإنتاج الفنى أو الصناعى بصفة عامة (١٦) .

والحقيقة أن العمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية السائدة ولذلك فمن وجهة نظر «تين» H.Taine† (١٨٢٨ - ١٨٩٣) كتاب فلسفة الفن. أن إبتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو فى الظاهرة تلقائية حرة وليدة الهوى وتخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة .

وهذه الشروط هى بعينها التى تخضع لها شتى الظواهر البشرية الآخرى مثل الجنس أو السلالة أو الوسط الإجتماعى وبالتالى فالعمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تتكون فى ذهن إنسان حى منتمى لحضارة بعينها وهذا العمل ناتج ضرورى يمكن فهمه بإرجاعه لهذه الشروط التى تحكمت فى عملية تكوينية.

وإن منهجه التاريخى يستند لفلسفة حسية حتمية وهو يجعل من الإنسان مجرد جهاز آلى عقلى إنتاجه محدد سلفا بمجموعة من الضرورات السيكولوچية والإجتماعية، وأن كل الوقائع المعقدة تتولد عن تلاقى وقائع أخرى أبسط منها .

ونجد أن (الجنس) عنده هو «مجموع الإستعدادات الفطرية الوراثية» المتحكمة فى كل شعب بوصفه منحدر من سلالة خاصة (البيئة) «الوسط الطبيعى» الذى يخلق وسط أخلاقى أو بيئة أدبية عن طريق نوع العمل الذى يمارسه الأفراد .

وعلينا إذا أردنا فهم أى أثر فنى أو فنان أن نتعرف على الحالة العامة للروح الإجتماعية والعادات الأخلاقية السائدة فى البيئة .

والقاعدة العامة هنا هى أن الفن والحضارة المعاصرة له ظاهرتان متوافقتان ينموان ويترعرعان ويتطوران ويموتان معاً .

والزمن هو عامل هام لأنه يترجم إلى مقدار السرعة المحصلة ويظهرنا على تأثير كل جيل من الفنانين على الأجيال التالية له .

وخلاصة القول :

أن تلك العوامل الجماعية الثلاثة هى المسئولة عن خلق درجة الحرارة الأخلاقية التى تتلاءم مع هذا العمل الفنى وإن العبقرية نتاج لمجموعة من القوى .

إذا إفترضنا جدلاً أن عالم الإجتماع إستطاع التوصل لتحديد شتى العوامل الخارجية التى أحاطت بتكوين العمل الفنى فإن جانب غير قليل سوف يظل مجهولاً وهو «نفسية» الفنان وطبيعة إبداعه الفنى والفنان لا

يكون صاحب شخصية فى فنه إلا إذا بدا مختلفا عن عامة الناس متمايزا عن غيره من الفنانين (١٧).

ويتمثل الهدف الرئيسى من إتجاه الأنثروبولوجيا لدراسة الفن إلى أنه يعكس القيم الثقافية ذاتها كما يعكس إهتمامات الأشخاص أنفسهم وهذا دعا الانثروبولوجين إلى دراسة الفنون الشفاهية والأساطير والخرافات والحكايات. وبهذا تستطيع الأنثروبولوجيا - من دراسة مثل هذة المعلومات التعرف على الأساليب والطرق التى تستطيع عن طريقها الشعوب تنظيم وتنسيق عالمها إلى جانب إكتشاف تاريخ تلك الشعوب (١٨).

أما إذا تطرقنا لوظائف الفنون فإننا سنجد أنها تخدم عددا من السمات الثقافية. فالأساطير هى المقياس الذى يحكم سلوك الشعوب بينما يعمل الفن الشفاهى على حفظ العادات والقيم المسيطرة على المجتمع، وهى نفس الوظيفة التى تحققها الأغانى من خلال سياق موسيقى جذاب، وعلى هذا فإن أى نوع من أنواع الفنون إنما يساهم فى تحقيق التماسك والتضامن بين أفراد المجتمع (١٩).

الإبداع الادبى والفنى :

إن الإبداع الأدبى نوع راق من أنواع العمل الإجتماعى، ومادة البناء فى الأثر الأدبى هى «الكلمة» أى الشكل المتميز للوعى، وسرعان ما يواجهنا التناقض التالى: ففى الإبداع الكلامى ثمة عمل يقوم به الإنسان إنطلاقا من مخطط رأى من فعل الوعى الذى هو النشاط المادى للوعى، وهذا العمل يلجأ من جديد إلى التعامل مع الوعى (الكلمة) ومن هذة النقطة تتبع جذور التناقض المميز للأدب.. فهل هو نشاط فنى كالفنون الأخرى أم هو معرفة وفكر كالعلم (٢٠).

وكما أن «الفولكلور» يؤكد حقيقة المادية تجاه المثالية، فإنه هنا يكشف حقيقة الدياليكتيكية مبينا كيف يتحول النشاط الحياتى الطبيعى إلى عمل، أى إلى نشاط حياتى إنسانى واع .

وبين القبائل التى عاشت على الصيد تكونت ألعاب مناسبة تعتمد على المحاكاة . إن «رقصة الجاموس» عند هنود أمريكا الشمالية هى فعل إيحائى نشأ بمجمله على أرضية حياة الصيد . فعندما تنقرض «الجواميس» فى السهول يكون هدف الرقصة التى تمثل صيد تلك «الجواميس» هو إستدعاءها ويرتدى الراقصون جلود « الجواميس» بينما يغادر الحلقة من يصابون بالإعياء بوصفهم وحوشا مقتولة، لينوب عنهم آخرون.. ونشير أيضا إلى رقصة إيحائية من إستراليا، وفيها يمثل حشد من المتوحشين قطيعا خرج من الغابة إلى المرعى، بعضهم يستلقى وهو يجتر، وآخرون يحكون أجسامهم ، وكأنما يحكونها بقرونهم أو بأرجلهم الخلفية، ويلحس بعضهم بعضا أو يمسح أحدهم رأسة بالآخر . وعندئذ يظهر حشد آخر يتقدم أفراده بحذر وهم يختارون الفريسة. وبين أصوات الإعجاب التى يطلقها المتفرجون يسقط «جاموستان» فيشرع الصيادون بعملهم عن طريق حركات ترمز إلى أنهم يقومون بعملية السلخ وفصل الجلد عن الجسم. ويرافق ذلك أغنية توضيحية يؤديها قائد الرقصة الإيحائية إلى جانب أصوات الجوقة الموسيقية المؤلفة من نساء (٢١).

ان أقدم آثار الإبداع الفنى (كالرقصات والأغانى) تذهلنا بفن الإيقاعات وبداعتها. فالرسم الإيقاعى بالغ التعقيد الذى يمثل رقصات الطقوس عند الشعوب البدائية. ومعجزات ألعاب الجمباز الصينى إنما يبين قدرة فائقة على التكيف مع الجسم .

ألا أن التطور التاريخى للفن ليس وحده الذى يظهر لنا ما للإيقاع من دور رائد في بداية النشاط الجمالى. فإذا ما نظرنا أيضا إلي عملية الخلق الإبداعى لعمل فنى منفرد وجدنا فى شهادات تتردد لدى عدد من الفنانين والكتاب والشعراء أن العمل المنتظر يعلن عن نفسه قبل كل بدء بالإيقاع، بالنبض الخاص لمجمل القوى الإبداعية، أى بالإلهام .

وليس أمام الفنان سوى سبيل واحد: ان يضحى بكل شئ من أجل الفن. ينبغى أن ينظر إلي الحياة كوسيلة لا أكثر، وأول إنسان يبعده عن الصورة ينبغى أن يكون شخصه نفسه.. أن للأرض حدودا لكن غباوه الإنسان ليس لها حدود .

أن إبتعاد الفن والأدب عن الإتجاهات الإنسانية لا يتجلى فقط فى إختفاء الإنسان أو تشويهه، أو فى إنحطاط «الأنا» بل يتجلى أيضا فى بعض الأحيان فى صورة توجيه النقد القاسى الوحشى إلى المجتمع (٢٢).

وقد عبر الإنتاج الفنى فى عصرنا هذا تعبيرا وافيا عن تفتت الإنسان والعالم الذى يعيش فيه. لم تعد هناك وحدة، لم يعد هناك شمول. وقد نسب إلى «آرثر ميللر» أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية الأمريكية المعاصرة: «أعتقد أننا بلغنا فى أمريكا نهاية مرحلة من مراحل التطور، لأننا نكرر أنفسنا سنة بعد سنة ، ولا يبدو أن هناك من يلاحظ ذلك» .

ويزيد من حدة المشكلات المرتبطة بإبتعاد الفنون عن المجتمع وعن الإنسان، أن التقدم المطرد فى وسائل الإذاعة والنقل - وهى التى بدأت بالفوتوغرافيا والأسطوانة - قد خلق صناعة للتسلية تقدم خدماتها إلى جماهير واسعة من متذوقى الفن (٢٣).

والفن الذى يتجاهل بصلف حاجات الجماهير، ويباهى بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحددة، هو الذى يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التى تنتجها صناعة التسلية، فبقدر ما ينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهه وسقط المتاح .

ويميل أصحاب النظريات ذات النزعة الميتافيزيقية إلى أن يستنتجوا من ذلك أن الفن له «كيان غامض» «وأن له وجودا حيا مستقلا عن الظروف الإجتماعية، وأنه يتطور وفقا لقوانينه الذاتية، وأنه قد يتطور من الأشكال البسيطة إلى الأشكال التى تذداد تعقيدا بإطراد (بغض النظر عما إذا كان ذلك يتعارض مع التطور الإجتماعى أم لا) أو أن للفن حياة تخضع لدوره متصلة من الشباب والشيخوخة ، والميلاد والموت، بحيث تنتج كل دوره ثقافية» فنا جديدا تماما خاصا بها، ولكنها تمر رغم ذلك بكافة المراحل التى مرت بها فنون «الدورات الثقافية الماضية». وترى هذه النظرية أن تطور الفن هو مسألة شكل، ومسألة القضايا الداخلية للفن ذاته، وأن الأسلوب ليس نتيجة للتغيرات الإجتماعية والإنجازات الفردية وإنما هو قوة لها إستقلالها الذاتى فى كل ماعداها. ومن هنا فإن الفنان وراعيه وجمهوره الذى يعد مستهلكا للإنتاج الفنى يمكن أن تعد بمثابة الأجهزة التنفيذية للفن (٢٤) .

الفن هو ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجماعى، الصنعة الفنية لها قوانينها، إن الأثر المهم الذى يتركه المجتمع فى الفن لابد أن يتم عن طريق وسط إجتماعى متخصص، ولابد أن تظل القيمة الجمالية قيمة إجتماعية، لابد أن نسلم أنه ليس ثمة خلق من العدم .

(الفنان) هو مخلوق أرضى يعيش فى بيئة جمالية صبغة إجتماعية

خاصة ويستجيب لمنبهات فنية معينة ولو تغيرت بيئته يترتب إنقلاب فى نوع إنتاجه الفنى و نلاحظ أن الإبداع الفنى كثيراً ما يجئ مشروط بعوامل حضاريه تشيع فى البيئة المحيطة بالفنان ولكن من المؤكد أيضا وجود عوامل وراثية وتربوية وعائلية ونفسية كونت الشخصية الفنية وكثيراً ما تنحصر آصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعاره من طرازين معاصرين متنافسين، ولابد أن يندمج إنتاج الفنان فى صميم التراث الحضارى للمجتمع وبهذا تظهر حركات فنية .

الواضح أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية، وكلما تقدمنا فى معرفة تاريخ الفن زادت قدرتنا على إدراك السمات الخاصة المميزة لكل عصر .

وليس الإختلاف بين الفنانين فى طريقة الإبداع راجع للإختلاف فى أنماط شخصياتهم فحسب بل يرجع للتباين فى التأثيرات الحضارية التى يخضعون لها، ونجد أن حب التجديد يدفع بالفنان الأوربى للخروج عن التقاليد والتمرد على الأوضاع الفنية السائدة ولكن القطيعة التى تمت بين الفنان ومجتمعه كما يقول دعاه هذه النظرية ظاهرية أكثر مما هى واقعية سطحية أكثر مما هى عميقة .

والفنان الأوربى المعاصر أصبح يستلهم الفنون المصرية والهندية وغيرها وهو يختار من هذه الفنون الجوانب الخاصة التى هو على إستعداد لفهمها ، وإنه عندما يستلهم بعض الفنون الشرقية فإن الجوانب التى يستطيع أن يفهمها قلما تعدو النواحى البصرية وتظل النواحى والمعانى العميقة بعيدة عن متناول فهمه .

وأصحاب النزعة الحضارية يرون أن عملية الإبداع الفنى لابد أن

تنطوى على تحصيل تدريجى لما تقترحه الجماعه على الفنان من تقاليد فنية مع مراعاة التأثيرات الخارجية التى يوافق المجتمع عليها ويتقبلها ولابد أن يندمج كل هذا فى شخصية الفنان وسلوكه .

والفنان الأصيل هو الذى يدخل على التراث الفنى لمجتمعه تعديلات أو تطورات تقرب بين عناصر ظلت متباعدة حتى ذلك الحين فيسبغ على بعض العناصر وظائف فنيةتشبع حاجة عصرة الجمالية ، وبالتالى فهو إنسان مبدع ومميز .

معظم الفنانين يتصورون أن أفكارهم هبطت عليهم من السماء وكثيراً ما يكتمل عمله الفنى دون أن يشعر والعكس يشعر الفنان أن عمله شئ يدعو للفخر بينما الأجيال التالية تزرى بكل شئ ، الإبداع الفنى يستلزم التنظيم والقدرة على الحكم .

والخلاصة :

يخلص أصحاب النظرية أن العمل الفنى ليس ظاهرة فردية تخضع لعملية سيكولوچية بحته بل هو واقعه حضارية تمتد جذورها فى التربه الإجتماعية لبيئة الفنان (٢٥) .

تعريف الأغنية الشعبية :

بدأ الإهتمام العلمى بجمع الأغانى الشعبية وتصنيفها منذ ما يزيد عن قرنين من الزمان وذلك عندما ألف « هردر» كتابه الشهير أصوات الشعوب من أغانيها (١٧٧٨ - ١٧٧٩) . وإستمر الإهتمام بجمع الآغانى الشعبية ينمو ويتزايد يوما بعد يوم. والأغنية الشعبية كما يعرفها «كراب» هى «قصيدة شعرية» - ملحنه مجهولة الأصل، كانت تشيع بين الأميين فى الأزمنه الماضية ، وما تزال حية فى الإستعمال (٢٦) .

ويضع «هانزموزر» فى إعتباره عندما يتحدث عن الأغنية الشعبية، ما يقوم به المجتمع الشعبى من تعديل أنماط التعبير التى يبدعها الأفراد، وإخضاعها لوجدانه وعقله الجمعى، كى تلائم التعبير عن حاجاته المتعددة، ومن ثم يصف الأغنية الشعبية بأنها «الأغنية التى قام الشعب بتعديلها وفق رغبته، بعد أن أصبح يمتلكها إمتلاكا تاما» .

ويقف «رينشارد فايس» فى الجانب المقابل للجانب الذى يقف فيه «بوليكافكى» إذ يرى «فايس» أن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة - هى الأغنية التى خلقها الشعب، ولكنها الأغنية التى يغنيها الشعب، والتى تؤدى وظائف يحتاجها المجتمع الشعبى (٢٧) .

أما «جورج هرتوج» فيذهب إلى أنها هى «الأغنية الشائعة الذائعة فى المجتمع الشعبى، وأنها تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التى تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة إلى تدوين أو طباعة. وتشير هذه التعريفات إلى أن الأغنية الشعبية لا تنسب إلى مؤلف بعينه ويمكن أن يفهم من ذلك أن صفة الشعبية تسقط عن الأغنية ما دامت قد نسبت إلى مؤلف بعينه، وهو ما يؤكد كثير من مؤلفى الأغنية الشعبية، بينما يرى آخرون أن ذلك غير ضرورى، وإنما هو أمر عارض، حدث نتيجة لظروف خاصة، ومراحل معينة مرت بها المجتمعات الإنسانية خلال تطورها الطويل، إن الأغنية الشعبية شكل من أشكال التعبير الشعبى يتميز عن غيره من الأشكال الأخرى بأنها تتكون من عنصرين أساسين يندمج كل منهما فى الآخر ليشكلا وحدة واحدة، وهى الأغنية الشعبية. وهذان العنصران هما النص الشعرى، واللحن الموسيقى، إذ لا يمكن أن تقوم الأغنية بواحد منها دون الآخر (٢٨) .

وتبدو الأغنية الشعبية بوصفها إبداعا شعريا كما لو كانت نموذجا فريدا يعكس فعلا فردية إبداعه، وفى طبيعة بنيه تعبيره، وفى شكل العلاقات الماثله بين وحداته ومفرداته وصوره. رؤيا خاصة للعالم تنطوى فى باطنها على العديد من عناصر الثقافة المتداخلة المركبة، وتحفل بمستويات متدرجة من الدلالة .

الأغنية الشعبية إذن إبداع متميز فى جوهره «بالجمعية» من جهه «وبالإنعكاسية» من جهه ثانية، ومن ثم فهو يتجلى بما هو «طقس للمشاركة» فيما ينبع من كونه تجسيدا ملموسا للحظة حياتيه بعينها تعمل بوصفها «مثيرا» للفعل أو للتعبير كالحب أو الزواج أو الكدح أو الحصيد أو السفر أو الولادة إلخ ...

وللأغنية الشعبية تأسيسا على ذلك قدره عالية على «التوصيل» وهو ما يميزها بوصفها سعرا من جهة ثالثة من أشكال الإبداع الشعرى الفردية ، إلا أنه من المعروف بداءه أن مشكله الشاعر الفرد بما هو مبدع خلاق هى مشكلة تشكيل بالدرجة الأولى لا مشكلة توصيل (٢٩) .

الأغانى الشعبية هى تلك الأغانى المؤثرة التى تتمخض عن عواطف الجماهير وتستجيب لتطلعاتهم ومعطياتهم الحسية التى تكمن فى النفس البشرية وتختلط بالوجدان وتحمل فى طياتها أرق المعانى التى توجه إلى أبعاد عميقة بعيدة الغور من الفكر وتتوارى فى إرتياح وطمأنينة ورضا وإقتناع ونحفظها من فورها دون مشقة أو عناء ويرددها الأب والأم والأخوة والأخوات والأصدقاء والصديقات وتجرى على ألسنتهم مجرى العقيدة فى متعة وشوق وفى حنين وشفافية وفى صدق وصفاء وإيمان .

ويترتب على ذلك تلهف شديد وإقبال جارف على ترديدها وبخاصة فى

المواقف المواتية التى تتعرض لها الجماعة فيبادرون بتكريرها والتغنى بها فى حيوية وحرية وإنطلاق وبذلك يتم الطرب وتزداد النشوة ومن ثم يستطيع «الشادون» والمطربون أصحاب هذه الأغانى الشعبية أن يوصلوا القيم الإرشادية والتأثر الهادف والنصح الملهم إلى من يستمع إليهم وعلى هذا تصبح الأغنيات الشعبية ذات أغراض وظيفية، فمنها تكتسب الأخلاقيات العالية والسلوكيات الحميدة والنزوع إلى الكمالات والقيم الجمالية والمعارف الجمة وسمات الشجاعة والبطولة والتضحية وروح الفداء (٣٠).

والأغنية الشعبية علاوة على ذلك وسيلة أساسية فى تغذية الوجدان ورفع الروح التلقائية إلى مزيد من الترابط ويخطئ من يدعى أن الأغنية الشعبية مقصورة على تحقيق المتعة العابرة بل أنها كلما ذكرت من قبل تتسع لمختلف الجوانب التى هى فى المقام الأول قيم سلوكية وتربوية تدفع الإنسان إلى معالى الأمور وكمالات الخلق وترمى إلى ارساء القواعد تغمره موجات هادئة ومظاهر من الجمال والإنماء والتسامى بالنفس وتحريك الوجدان وتذوق القيم المضيئة والمعانى الأصيلة وبخاصة إذا كان هذا الغناء الشعبى صادر عن فنانين عباقرة لهم فى هذا المضمار باع طويل وقدم راسخة .

وتتنوع الأغراض الحيوية وتتعدد بالنسبة للأغنية الشعبية فمنها الأغنيات التى تتناول المواسم الزراعية كالحصاد وجنى المحصول وعيد القطن والإشادة بالزراعة التى هى مصدر للدخل والرزق وإحترام الفلاح لما يبذله من جهد وعرق فى سبيل السهر على رعاية شئونه فى المجال الزراعى وتحسين التربة .

ومن هذه الأغانى أيضا ما يرتبط بالأفراح الشعبية وما يصاحب تلك الأغانى من موسيقى شعبية ظريفة تشيع تلك الجنبات التى توفر البهجة والإنشراح النفسى وإضفاء السرور والسعادة على العروسين وعلى الأهل والخلان .

ومنها أيضا ما يمس الجوانب القومية التى تدفع الجماهير إلى حب الأوطان وتأصيل الإنتماء فى نفوس الجماهير وإحترام المثل التى يعتز بها ويدين لها بالولاء والإحترام والإقتداء. والدفاع عن الأرض ومنها أيضا الأغانى التى تحمل عناصر الفكاهه وروح المرح والنوادر الجذابة الشائعة والأمثلة المعبرة الدارجة ومنها الأغانى العسكرية التى توجه إلى دفع الجنود وتحريضهم على القتال والإشادة ببسالتهم وقدراتهم على الإقتحام من أجل الدفاع عن كل شبر من أرضهم وتنمى فيهم الحمية وتثير فيهم الحماسة والطموح وركوب الصعاب والأهوال مع التضحية والفداء وخلق الشخصية العربية المصرية النقية التى تستطيع أن تحمى الديار فى ضوء القوة والتهيؤ والإستعداد والثقة بالنفس ومنها ما يشجع الفرق الرياضية وبث روح الهمة والتنافس من أجل رفع أعلام بلادهم والحصول على كسب السبق والتفوق (٣١) .

ومنها ما يتناول الأخلاقيات والسلوكيات والحكم والفضائل الإنسانية وهناك الأغانى الشعبية الدينية التى تبين أهمية الدين من خلال سير الأنبياء والمرسلين والقصص القرآنية ومواقف من حياة الصحابة الأجلاء والقادة العلماء. وهناك الأغانى الوصفية الشعبية التى تتناول بعض الشخصيات ذوى المواقف البارزة فى حياة الشعب ولهم الفضل فى بلوغ الغايات وتحقيق الآمال الواسعة للمواطنين وللوطن وهناك أيضا ما يحفز

الصانع فى مصنعه والزارع فى مزرعته والموظف فى مكتبه والحث على مزيد من العطاء كل فى موقعه وعلى هذا المنوال كانت الأغنية الشعبية دائما قبسا مضيئا للأجيال ومصدر لإلهاماتهم وكم كان لهم من نتائج عظيمة ومؤثرة .

ونحن إذ دققنا النظر فى شتى النماذج من الأغانى الشعبية فسوف نجد أنها تتناول دورة حياة الإنسان بحلقاتها المتصلة كالأغانى التى تصاحب أعياد الميلاد وأعياد الربيع وعيدى الفطر والأضحى وحفلات الزواج بإعتبار أن الأسرة هى القاعدة الأساسية للمجتمع، الأسرة التى قوامها وعمادها روابط الدم والأبوة والتى تجعل الأب صاحب الأمر والسيادة المطلقة والمسئول أولا وأخرا .

ومن المسلم به أن الأغانى الشعبية تشير إشارات كثيرة إلى التشكيل والتصميم الزخرفى فقلما يرسم الفنان الشعبى وحدات زخرفية معينة على جدران بيت العريس تشير أغانى الزواج إلى التطريز الذى يكون على صدر العريس وطاقيته وعلى ثوب العريس، وتعاد الوحدات الزخرفية بدءا من النقطة والخط فى إتجاهاته وأوضاعه المختلفة وتكرير العناصر الهندسية وهذا التكرير يحدث أيضا فى الأغانى وكذلك المعايير الجمالية فإن بعض الأغانى تشير إلى ما يضيفه التجميل .

ومثال ذلك أغانى الحناء ومنها الأغنية التى تقول :

يا صغيرة يا حبة اللولية

ليها أيادى والعيون عسلية

وليها عمايم فى البلاد عظمانة

يا صغيرة يا حبة المرجانة

ليها أيادى والعيون عسلية

ليها أيادى الحنة تحلى فيها

وليها عمايم فى البلاد عضمانة

يا صغيرة يا حبة اللولية

لبست حلق وجاتنى حافية

راح الهزال منى وجاتنى العافية (٣٢) .

ماهية الفن الشعبى :

أولا : الفن الشعبى إذن ليس فنا يبدع بواسطة عامة الناس من فلاحين وعمال مقلدين به فى طبقات أعلى منهم ثقافة أى أنه ليس إنعكاسا إرتجاليا لفن الطبقة العالية فى ثقافتها، كما نرى ذلك فى بعض فنون الفلاحين بأوروبا التى تحمل تقليدا ساذجا لبقايا فنون قديمة مثل الفن القوطى ، وينظر إليها على أنها نابعة من طبقة مثقفة تدعى البساطة والسذاجة مقلدة الفن الشعبى كما حدث مع بعض رسامينا ذوى المواهب المتوسطة .

إذن نقول أن هذا الفن يبدع بواسطة طبقة بسيطة وبتقاليد متوارثة تمس الحياة من حولهم بكامل عواطفهم وإنفعالاتهم. تمتص بعض المؤثرات الخارجية لكن لا نلمس فيه تأثيرا مباشرا لفن أو تقليد لطبقة

أخرى من طبقات المجتمع، رغم أن المؤثرات من طبقة أخرى ومن بلد آخر ممكنة محتملة تطوره يتم بحساب دقيق ويعرض نفسه بلا وعى من الفنان الشعبى(٣٣) .

ثانيا: وبالضبط كما نرى فى وقتنا الحالى عازف الناى يتحى مكانا قريبا من السوق يقرب سكينة من النار يخدش به نايه مزخرفا اياه. فإن هذا الفن مهما كانت قيمته فى حد ذاتها، يرتبط دائما بالجانب التطبيقى، وينبع من الرغبة فى إضافة اللون والرقة للاشياء التى تستخدم فى الحياة اليومية، مثل الملابس والأقمشة والأثاث والأوانى والسلال . وهذه الأشياء التى قد نستمتع بها كقيمة فنية يظل حكم الرجل الشعبى عليها حسب مدى تأديتها لوظيفتها أولا، أما القيمة الفنية فتحتل ثانيا .

ثالثا: كذلك يميل الفن الشعبى للتجريد، لخضوعه لإمكانيات الخامة وطريقة الصنع نفسها، مثل تحكم نوع الخيوط والالوان فى النسيج، أو كما أسلفنا القول، لرغبة الرجل البسيط فى إعطاء اثر قوى، ولتغير اشكال عما هو عليه فى الطبيعة، تأكيدا للغرض الذى يصبو إليه ألا وهو أن يجعل عالمه مزينا فيمكنه العيش فيه سعيدا، بدلا من حصر إبداعه فى محاكاة واقع حياته الجاف الذى يفزعه .

رابعا: ميزة أخرى للفن الشعبى هى عدم القابلية للتغير السريع، وحتى بالنسبة لعين مدربة كأستاذ آثار أو فن، فمن الصعب تقدير نوع الزخارف من ناحية الزمان أو المكان، فالرجل البسيط باق بعواطفه وإستجابته للحياة على مر كل زمان ومكان. والرجل الشعبى بمنجاة من القلق وعدم الرضى الذى قد يدفعه للتجربة وللتقليد السريع مثل الرجل الذى يحترف الفكر والثقافة .

والتجديد لديه يرتبط أصلا برغبته فى سد إحتياجاته وتجميل حياته دون إرتباط بقضايا فكرية أو رمزية معقدة لا تمت له، وتؤكد فنه بإستمرار، تقاليد متوارثة فهو لا يرتبط بتغير المثاليات والأفكار لذلك بعض الأوانى المستخدمة فى ريفنا وصحرائنا الغربية تحمل نفس الزخارف أو النسب والأشكال التى كانت عليها الأوانى فى المرحلة اليونانية الرومانية أو ما قبل وبعد ذلك (٣٤).

ولا شك أن الأغنية الشعبية المصرية تفصح عن شخصية مصر وتعبر عن خصائص شعبها وعاداته وتقاليده وآماله وأخلاقه ووجدانه ولا ننسى أن مصر هى التى علمت العالم الحضارة بجميع ألوانها وترعرعت هذه الحضارة فى رحاب نيلها الخالد. وقد أقر النقاد أن الأغنية الشعبية كانت فى الأصل من إبداع شخص واحد، ثم راحت الجماعة تتداولها وتعدل وتبدل فيها حتى أصبحت ملكا لها تعبر عن مشاعرها وآمالها وأحلامها، فقد تأثر المبدع الأصلى بروح الجماعة .

وانطلق يعبر عن أحاسيسها. ولذلك يصعب كل الصعوبة أن نرد هذه الأغنية إلى أصولها (٣٥).

وطبيعى ألا يبقى من هذه الأغانى إلا ما يستحق الحياة ويقدرعلى البقاء، ويعبر عن الجماعة أصدق تعبير، كما أن الرواة والمغنيين يختلفون فى رواياتهم، ولو أن العنصر الموسيقى يساعد على بقاء النص سليما بلا تحريف .

ونخلص من هذا إلى أن الأغنية الشعبية هى من تأليف جماعة وإن بدأ بها فرد، وأنها تعبر عن فكر الجماعة الشعبية ومشاعرها وحياتها العامة.

ومن العسير فى كثير من الأحيان أن يبقى نص الأغنية على حاله، فقد

ينسى المغنى النص فيستكمله من عندياته، أو يجود فيخرجه التجويد عن النص فيزيد عليه، أو يحاول أن يبدل النص ليوائم المناسبة التى يغنى فى ظلها، وهذا التغير قد يضعف الأغنية أو يثريها إذا كان المغنى مبدعا واعيا وكثيرا ما يحدث هذا فى الأفراح أو البكائيات، والغالب أن الذى يحتفظ به من الأغنية الشعبية هو الجانب العاطفى أو جوهر الأغنية ويشمل التغيير خاصة أسماء الأماكن والأشخاص (٣٦).

أفراح المنصورة:

هناك فارق كبير بين أفراح المنصورة القديمة وأفراح اليوم سواء كانت تلك الأفراح قد حدثت فى القرية أو المدينة على حد سواء. فمثلا فى مدينة المنصورة قديما كانت الآلات الموسيقية قليلة لا تتعدى البيانو والطبلة والرق ولم يكن هناك راقصات×، وكان الفرح يقتصر على المواويل الشعبية كما كان الغناء يتم دون ميكروفون، وكان الغناء يقتصر على الرجال فقط ويحكى فيه بعض القصص والروايات، أما الآن فقد حدث فى المنصورة تطور كبير فى الآلات الموسيقية الغربية على وجه الخصوص فقد إستخدمت آلات «الساوند» و «الأورج» كما إشترك فى الآداء الراقص كل من الراقصات والمطربين من الذكور والإناث، وقد شمل التطور الريف أيضا : فبدلا من إستعمال الالات الموسيقية القديمة كالمزيكا النحاسية، وإحياء الحفلات الليلية .

الأولى : كانت هناك مجموعة يطلق عليها العوالم، وكان نشاطهن

× - بالرغم من أنه يوجد تشويش فى التصنيف فيما بين الرائدات الأوائل فى عالم الرقص والغناء إلا أن بعض العلماء أمثال (شابرول) فى سنة ١٨٨٢ وفيلاتو سنة ١٨٢٢ وإعتمادا على الرحالة الذين كانوا يحضرون إلى مصر . ذكر العالمان أنه يمكن تحديد مجموعتين من نساء تلك المهنة :

الرئيسى هو كتابه الشعر تأليف الموسيقى - وارتجال الغناء، وطبقا لما يقوله هامكتون فى كتابة الصادر فى لندن سنة ١٨٠٩ بإسم ملاحظات على أجزاء من تركيب والجزء الأول منه عن مصر - يقول أنهن (العوالم) كن أيضا يرقصن، ولكن أمام النساء وكن غالبا يلعبن على الآلات الموسيقية لمصاحبة أغنياتهن، وكانت قيمتهن الكبرى فى فن الموال، أو الأغانى المرتجلة أما سافارى Savary سنة ١٩٧٧ فى كتابة (خطابات عن مصر) فيقول: أنهم أى المصريون ، يطلقون عليهن عالمات والسبب فى إطلاق هذا الإسم عليهن أنهن أهتممن وأجتهدن فى التعلم حتى يكتسبن هذا الإسم وكانت لهن فرقة شهيرة فى البلد، ولكى ينضم إليها أحد فلابد من صوت جميل، وتملك ناصية اللغة ومعرفة بقواعد الشعر والإستعداد المباشر للتأليف والغناء بأبيات تناسب الظرف الموجود .

وفى العادة فإن العوالم كن يقدمن عروضهن للنساء فى «الحرملك» وكان الرجال يستطيعون سماعهن دون رؤيتهن، حتى سيد البيت لم يكن يستطيع أن يدخل إلى «الحرملك» خلال العرض الغنائى، وإذا كان الرجال قد وجدوا مع « الحريم» فيوضع حاجز خشبى حتى يظل العوالم خارج أنظار الرجال .

وهذه المجموعه الأولى من العوالم كن مرغوبات من أجل فنهن، ولكن

والمجموعة الثانية من النساء هن «الغوازى» وكن بالأساس راقصات يقدمن عروضهن بلا قناع فى الشوارع أمام المقاهى . وكن أحيانا يطلبن للرقص فى البيوت ، ولكنهن فى العادة كن يرقصن أمام البيت أو فى الفناء، والغوازى كن متخصصات فى تقديم عروضهن فى الموالد ولذلك كن ينقلن من مكان إلى أخر وراء الموالد. وبالطبع كانت توجد غوازى فى مدن كثيرة فى مصر. والغوازى كن لا يتزوجن خارج مجتمعهن وكان الشئ الأساسي بالنسبة لهن أن الراقصة لا تضع حجابا على وجهها، وأحسن وصف للغازية أن لها وشما وخاتما فى أنفها أما ملابس الغازية فقد كانت ملابس أية أمرأة أخرى ماعدا أنها كانت تحزم وسطها ومن المحتمل أن الغازية عندما ترقص فى أى بيت فربما كانت ترتدى =

أيضا يحتفظن بالإحترام طالما ما دمن لا يغنينين أمام الرجال .

وكان أهل العريس أو أصحاب الفرح يتولون الإتفاق مع «الأسطى» وكانت هى التى تحدد موعد الفرح و أما «النقوط» فحسب الإتفاق وكانت للنقوط لغة معينة مثل :-

* النقوط مكمم - أى لا يأخذون نقوط .

* النقوط مفتوح - أى يأخذون النقوط كلها .

وكانت أجرة الفرقة فيما مضى لا تتعدى خمسة جنيهات لجميع أفراد الفرقة ، بينما تصل أجرة الفرقة الآن من ٥٠٠ جنيه إلى ألفى جنيه حسب عدد أفراد ومكونات الفرقة .

وتتولى «الأسطى» تدريب عدد من الفتيات المبتدئات عندها على الرقص .

والغناء والموسيقى، ولكل أسطى الآن عدد من الفتيات تتولى تدريبهن

= ملابس أكثر خفة وشفافية وكانت الغزيات يرقصن بالعصا أو الكوفية أو تضع شموعا على رأسها. راجع نصف الدنيا العدد ٢٤/٣٥٤ نوفمبر سنة ١٩٩٦ السنة السابعة*

على التمثيل والأكروبات «والروايات» وتستمر لمدة ثلاثة أيام ، وتساوت الان أفراح الريف مع المدينة على حد سواء .

وتشمل الآلات الموسيقية الموجودة فى الفرقة الآن على الأورج والجيتار «والياماها» ، والجيم» «والساوند» (السماعات) و الدرامز الطبلة ويبدأ الفرح من الساعة الثامنة مساءا وحتى الساعة الخامسة من صباح اليوم التالى .

(*) هذه المعلومات الأنثوجرافية جمعت من الأخبارى محمد شاهين وكيل نيابة نقابة الفنانين بالمنصورة سابقا ، وقد أحيل للمعاش الآن لأسباب مرضية .

(*) من الفنانات القديمات المشهورات فى المنصورة . الحاجة حميدة ، وأم زيتون ، وهى متوفاة ، وألفت شاهين وقد توفيت أيضا ، والحاجة بوسبس والحاجة كوثر (متوفاة) وجميعهن كن [illegible] وبعضهن كن يعزفن على العود .

ويذهبن معا فى الأفراح، وقد أصبح لقب «الأسطى» لقبا شرفيا فقط، ولم يعد هناك فتيات يتدربن عند «الأسطى» .

وتقيم العوالم الآن فى شارع «صيام» والذى يشبه إلى حد كبير «شارع محمد على» الذى يقيم العوالم فيه بالقاهرة من مدة كبيرة .

وهناك مناسبات عديدة تحيها الفرق الفنية بالمنصورة كالأفراح وأعياد الميلاد، والحفلات الرسمية، «والسبوع» ، «والطهور»، ولكل حفل أغانية الخاصة.

وينتشر الزواج الداخلى بين أعضاء الفرقة وقد ينضم أحد الأفراد إلى فرقة العوالم ويتزوج من إحدى أعضائها ويعمل بالمهنة نفسها فيما بعد.

وقد زاد الطلب الآن على «العوالم» وخصوصا حول بعض القرى المحيطة بمدينة المنصورة، ولابد من الحصول على تصريح مسبق من «مكتب الفن الشعبى» قبل ممارسة الفرقة الفنية لعملها، لكن للآسف لا يلجأ كثير من الفرقة الفنية للحصول على هذا التصريح الرسمى قبل ممارسة المهنة.

وقد أدى ذلك إلى ظهور فرق فنية بدون تصريح رسمى وإلى ممارسة المهنة من قبل أفراد لم تكن لهم أية خبرة فنية بالعمل الفنى، كما كانت الرقابة على العمل الفنى أكثر دقة فى الماضى عما هو الحال عليه الآن .

وكانت «الآرتيست» فيما مضى تحصل على أجر ضئيل لا يتجاوز ثلاثة جنيهات فى الليلة الواحدة أو تعمل بدون أجر ولمجرد الشهرة، أما الآن فهى تحصل على أجرها بالكامل الذى يترواح بين ١٠٠-٤٠٠ جنيه فى الليلة الواحدة، ولذا تحول العمل الفنى الآن إلى عملية تجارية بحته .

(*) من أغانى الأفراح القديمة «شفت العروسة» ، «يا عروسة يا ورد فى جنينة يا حلوة وقوامك زينة» ، ومن الأغانى المحلية الحديثة :» وفردواك أحسن يا طيب» .

وتعمل بعض الراقصات منذ فترة طويلة فى تلك المهنة، وقد مضى على إحداهن حوالى ٢٧ عاما تحترف تلك المهنة، وقليل منهن يحمل رخصة وقد بدأ عمل الراقصات فى الأفراح الشعبية، وتطور العمل الآن إلى الملاهى الليلة والأفراح ذات المستوى الراقى. وتقول إحدى الراقصات. «زمان كان مهنة الفن هى عمل الفنانين، وكانوا يقدرون الفن ويحترمون زملائهم، أما الآن فلم يصبح هناك فن ودخل المجال ناس دى مش شغلتهم يعنى اللى بتشتغل فى السوق بتزهق وتروح تشتغل «رقاصة»، «والخدامة» بتزهق وتروح تشتغل رقاصة، ويمعنى صحيح اللى ملهاش شغله تروح تشتغل رقاصة أو تغنى، وكمان لا وضع ولا بيئة، والشغلة ما بقتش شغلة وبقت للى ملوش شغله، وفيه فنانين مبيعدوش فى بيوتهم وبيعدوا على «التلتوار والأرصفة وبيلبسوا جلاليب سوده والناس بيرحوا يتفرجوا عليهم وهم كده بيشوهوا منظر الشارع والشغلة» .

ومعظم الراقصات ينتمون إلى مدينة المنصورة أبا عن جد فالمهنة متوازنة فى كثير من الأحيان، وقد تجد الراقصة أمها أو خالتها تعمل فى مهنة الرقص فيما مضى (*) .

وقد هاجرت بعض الراقصات من محافظة الدقهلية إلى الدول العربية مثل سوريا ولبنان للعمل بها، بينما فضل البعض الآخر منهن الهجرة إلى بعض الدول الآسيوية للعمل بها مثل «تايلاند» نظرا لحصولهن فى تلك

(*) تحصل إحدى الراقصات وإسمها «برديس» على حوالى من ٢٠٠ إلى ٣٠٠ جنيه فى الليلة الواحدة ، وهى تعمل بمفردها وتتنقل بين بلدان الدقهلية ومدنها وتم لك سيارة بسائق خصوصى .

(*) مثل الراقصة ناريمان شاهين وقد أجريت معها عدة مقابلات ++ الوحيدة التى تحمل «رخصة» مزاولة المهنة .

(*) الراقصة ناريمان شاهين كانت خالتها «فردوس محمد» تعمل بالغناء والرقص فيما مضى .

البلدان على أجور عالية .

وهناك كثير من الأفراح التى تشارك فيها الراقصات ذات المستوى الهابط أو العالى سواء فى المدن أو الأرياف بمحافظة الدقهلية وذلك تبعا للأجر الذى تحصل عليه الراقصة .

وبعض راقصات الدقهلية يذهبن للعمل فى أفراح بعض المدن المصرية كالأسماعلية لأنهن يعتبرن أن الفرح فى الإسماعيلية يستمر لمدة يومين (يوم للحنة وأخر للفرح) ، وكانوا ينتقلون بواسطة السيارة «البيجو» إلى مكان الفرح فى مدينة الإسماعيليةويعدن للمنصورة بالطريقة نفسها .

وتعتبر الطبلة لا يرقص عليها إلا من تفهم فقط فى الرقص الشرقى وكان أجر الراقصة لا يزيد فى الماضى عن عشرة جنيهات، أما الآن فلا يقل عن مائة جنيه فى الليلة الواحدة وقد يصل أجر بعض الراقصات إلى ألف جنيه .

وكان سعر بدلة الرقص فيما مضى لا يتجاوز ١٥٠ جنيه أما الآن فقد وصل سعر تلك البدلة بين ثلاثة آلاف وأربعة ألاف جنيه (*). وتتكون بدلة الرقص من: قطعتين وطرحة، ويشمل الجزء العلوى على «سوتيان بتلبيسة» أما الجزء السفلى فهو يشمل «الآوريانت» وتوضع الطرحة على الأكتاف، للبدلة كم متكامل، وحذاء البدلة هو حذاء باليه، والبدلة أحيانا يكون لها «سوسته» خلفية. يبلغ طول كعب الحذاء من ٩ إلى١٢سم.

وبعض الراقصات قد حصل أشقاؤهن على شهادات جامعية ولا يعملن فى المهنة، كما أن بعض أشقائهن يعملن فى مهنة فنية أخرى مثل العزف على بعض الآلات الموسيقية .

(*) سعر البدلة يتضمن «الإكسسوار» أى : (الحلق والأسورة والكوليه) .

كما أن معظم الراقصات يتبعن نظاما غذائيا معينا فهن لا يتناولن إفطارهن إطلاقا ويكتفين بكوب شاى وفى وجبة الغذاء يكتفين بقطعتين لحم مع السلاطة ولا يتناولن النشويات كالأرز أو المكرونة على الإطلاق للمحافظة على قوامهن من السمنة أو الترهل .

وكانت بذلة الرقص فيما مضى مفتوحة من الجانبين، أما الان فبذلة الرقص مغلقة بتعليمات من الرقابة وشرطة الآداب، وبعض بذلات الرقص تشترى من الأسكندرية، ويقوم بتفصيلها حريم أو رجال، ولكن هناك بذلات رخيصة تشترى من الباعة الجائلين بهدف التوفير .

ومعظم الراقصات المتزوجات يفضلن عدم الإنجاب حتى لا تتأثر مهنتهن بذلك ، ولا يفضلن - فى حالة الإنجاب - أن تمارس بناتهن المهنة نفسها بل يفضلن لهن التعليم .

وهناك نوعان من الأفراح فى مدينة المنصورة :-

النوع الأول **:** أفراح النوادى. وتعتبر من أحسن الأفراح لدى الفرق الفنية لأنه لا يوجد بها نقوط، ويلجأ صاحب الفرح إلى دفع كل حساب الفرقة مقدما، دفعة واحدة (*) .

أما *النوع الثاني* : فهو أفراح الشارع أو القرية، فيحدث فيها أن أحد الأفراد يصعد على المسرح ليقاطع المغنى أثناء غنائه لتنقيط أصحاب الفرح مع التحيات والمجاملات، وفى هذا النوع من الأفراح يعتبر نوعا سيئا نظرا لأن المدعون يتناولون فيه المشروبات الروحية ويدخنون المخدرات، وقد تقوم المعارك فى نهاية الأمر .

* تذكر إحدى المطربات إسمها هانم عباس ٤٥ سنة منذ عام ١٩٦٠ أن

الفرح زمان كانوا أصحابه طيبين وعلى نياتهم ،وكان الفرق [illegible]
مفيش رجالة واللى كان بيجى يتفق مع أهل العريس أو العروسة والأجرة
فى الستينات كانت ١٠ جنيه إلى ١٥ جنيه ،أنا أول ما أشتغلت كنت باخد
١٥ قرش، والنقوط شلنات وبرايز .

الفرح زمان كان ليلتين التسريرة، الفرح ناس كانوا يعملوا كمان
الصباحية.

التسريرة (الحنا) . كنا نروح الفرح وبعدين الماشطة تذوق العروسة
ويعملوا لنا واجبنا وبعدين نطلع نشتغل فى بيت العروسة فكانت العروسة
تلبس جميع هدومها اللى فى جهازها وكل ساعة تنزل تغير فستان لحد ما
تخلص كل هدومها وبعدين تخش بيت أبوها تانى.

وكان الفرح فى الشتا يبدأ من (٧ إلى ١٢) وفى الصيف بعد صلاة
العشاء يعنى الساعة ١٠ لحد الفجر .

يوم الفرح العريس يكون معزوم عند خاله أو صحابة أو أى حد من البلد
المهم مش فى بيت والده. الحلاق يروح يحلق له هناك وبعدين ينزل
بالمزيكا لحد العروسة ويأخذها ويلف بيها البلد كلها وبعدين بينزف لحد
بيت والده ونكون أحنا مستنيه ومجهزين المسرح ونشتغل ساعة وإلا إثنين.
ونلم النقوط وبعد كده يخدها ويخش بيته. والصباحية فيه ناس يهيصوا
للعروسة وفيه ناس متعملهاش .

الفرق كانت بتتكون من رق وبيانو، وطبلة، البنات تمسكه لبعضها
يعنى اللى قاعدة مبتشتغلش تمسك الرق للتانيين ومفيش لبس معين ولا
حاجة الفرق ما كنش ذى دلوقتى لازم ناس معينين أنا كنت أروح القهوة

أتفق مع الطبال وأديله ، شلن عربون، وبعدين أتفق مع البنت اللى هترقص هى كمان .

زمان كانت الست اللى بتغنى تلبس فستان طويل ويكم والرقاصة تلبس بدلة رقص يعنى دى لها لبسها ودى لها لبسها إنما دلوقتى البدل إتمنعت لأنها بتخاف تلبسها وبقت تلبس فستان عادى زى المطربة .

كان عندنا واحدة إسمها «أم زيتون» ، «ألفت شاهين» دول الأسطى بتوع البلد كلها دول كانوا يجيبوا البنات إلى غاوية الشغل بتيجى عندهم مش عارفة حاجه اللى غاوية الغنى يعلموها واللى غاوية الرقص يعلموها وكانت اللى لها أهل بتفضل مع أهلها والغلبانة أو اللى جاية من بلاد تانية تقعد عندهم وكان سن البنات ١٠ إلى ١٢ سنة ممكن تشتغل للكبار لو كانوا متعلمين جاهزين وكنا بنتشاكل مع بعض ونزعل من بعض بسبب البنات لو واحدة خدت بنت من التانية .

من الأغانى اللى كنا بنغنيها :-

- يا عروسة يا ورد فى جنينة — يا حلوة وقوامك زينة
- يا عروسة يا وردة فى سرير — ريحتك مسك وعنبر
- زغرتوا يا لا يامدعيها — عقبال ما تشيلوا فى بكاريها
- عروسة حلوه والنبى حلوه — حلوة وأوامك زينة
- ياهنانا ياهنانا ياهنانا — الفرح أهو عدا وجانا
- ،،، ،،،،، ،، ،،،،، — عروسة مين جمالك مين
- ذى القمر لما ينور فى — الكوشة أيده يا صلاة الزين
- ياهنانا ياهنانا ياهنانا — الفرح أهو عدا وجانا

وكنا زمان نغنى المنولوجات إنما دلوقتى بنغنى الأغانى الإذاعية الجديدة الفرح زمان كان محترم كان المعلم معلم ما يقومش من على الكرسى ويبعت النقوط وهو قاعد أما الأن الواحد يطلع على المسرح ،شامم ولا واخد حبوب ومعاه مطواه وعاوزين يرقصوا مع الواحدة ويلمسها ويخليها تغنى على مزاجه إنما فى الأرياف الناس مؤدبة واقصى حاجة للفرح يخلص الساعة ١٢ عشان كدة أنا مبشتغلش فى المنصورة خالص وكل شغلى فى الفلاحين لكن عموما ناس الدقهلية طيبين لكن الشباب فى المناطق الثانية وحشة، كان الفرق إننا كنا نروح الفرح فى الديزل وأصحاب الفرح يستنونا على الطريق على المحطة بالحمير والعربيات الكارو وسعات نلاقى الشتا نازل علينا فى بيت الفرح لحد تانى يوم، وكنا زمان كويسين يعنى لما نكون معايا راجل ألاتى كبير وشايل العدة بتاعته أشيله العده على رأسى لحد بيت الفرح .

زمان لما كنت أغلط فى كلمة فى الأغنية ولا فى طبقة الصوت كان صاحب الفرقة يضربنى على رأسى بعصايا ويخلينا نعيد من تانى لحد ما أقول صح مش زى دلوقتى أى حاجة والسلام .

أما عن بنتى طبعا مش ممكن أشغل بنتى فى المجال ده دلوقتى .

لأ طبعا ده مستحيل أنا لما إشتغلت كان فيه خشه وأدب وإحترام ولكن دلوقتى الست اللى بتيجى ترقص المهم تطلع على المسرح وترقص وتلاغى اللى قاعد يعنى تجارة. إنما الأول كان فيه أدب وإحترام .

وتذكر إحدى المطربات وتسمى ،كوكا، ٤١ سنة تعمل مطربة من ١٩٦٠ من الشرقية إشتغلت فى القاهرة ثم تزوجت وعملت بالمنصورة من ١١سنة أنه كان زمان فيه أدب وإخلاص بتخشى الفرح ما تسمعش أى حاجه

بعشة دلوقتى ممكن تلاقى خناقة ومطاوى ومفيش إحترام وكل من هب ودب ينخش فى الشغله دى .

أكثر الاسطوات الكبار ستات واللى بجى يتعاقد مع الأسطى الكبيرة ومش شرط سعات أهل العروسة وسعات أهل العريس وسعات تكون بالنقوط وسعات لأه.

الفرقة كانت ٧ : ٨ آلات ، من ٥ ٪ : ٦ بنات .

العود، الكمنجة، الناي، القانون ، إنما دلوقتى الأورج والآلات الحديثة لكن ما زالت الآلات القديمة زى العود ممكن تستخدم فى الموالد أو فى القعدات الهادية لما تكون الفرح فى فيلا مثلا وفيه سميعه . مفيش حد دلوقت بيحتفل بالطهور والحج زى زمان لكن كل مناسبة وليها أغانيها الخاصة .

دلوقتى الفرح يوم واحد نوصل الفرح الساعة ٧ نرجع ٦ أو ٧ الصبح .

الفلاحين طيبين وناس بتوع ربنا وعندهم أدب وأخلاق .

زمان كان أى حد يلبس أى حاجة ومش شرط يكون فيه لبس واحد معين كان الأول البدل عريانه من غير بطن «أم دلوقتى بيلبسوا» «أوسخ» بكتير مفيش حاجة خالص . وبيخش الشغلة دى ناس كثير مش شغلتهم والمفروض اللى تشتغل يكون معاها ترخيص .

زمان كانت الأسطى تربى بناتها على إيديها: كنت فى المدرسة وكنت بطنش وأروح أدخل السينما أشوف الراقصة وأطلع أقلدها وكنت باخد كل علقة وعلقة ومع ذلك إشتغلت فى المهنة دى .

المجتمع ده مش مغلق على نفسه بل هو مفتوح لو واحده جت علشان

أعلمها أنصحها إنها تمشى بعيد لأنها مهنة شقا وأحاول أخليها تروح بيتها علشان متشوفش اللى أنا شوفته والزبون لو طلب راقصة إحنا بنحاول نخليه يغير رأيه إلا إذا صمم .

جميع المستويات بتيجى شارع صيام علشان تتفق على الفرح .

وعن الشكل الحديث للفرقة قالت .

تكون من أورج وجيتار، درامز، دف، ناى، إستخدام دليل ومطربين وراقصات .

وكلمات الأغنية الشعبية تتنوع وتختلف من مكان إلى آخر ولكن الأصل الموسيقى لها يظل إلى حد كبير ثابتا لا يتغير .

والأغانى الشعبية ينطبق عليها ما ينطبق على الحياة نفسها. وذلك أن الأفراد يتناقلونها جيلا بعد جيل فيسرى عليها بذلك ما يسرى على الأحياء فهى تنمو وتتقدم إذا كان المغنى بارعا يضيف إليها ما يعجب الناس ويقرونه، وتضعف إذا كان المغنى ليس من أصحاب الموهبة فينسى أو يضيف إليها بحسب ذوقه إضافات تافهة لا يسر لها الناس فتموت، ثم أن المغنيين لم يكن لديهم أجهزة للتسجيل فكانوا يحتكمون إلى الناس فإذا أعجبهم شئ منها إحتفظوا بها، وإذا إنصرف الناس عن شئ أهملوه. وبذلك تصبح الجماعة هى الحكم. وأحيانا يحدث التنافس فيتبادرون فى تجويد الأغنية الواحدة بما يناسب أذواق الناس .

ويقول أحد المطربين فى المنصورة أنه كان هناك تضامن كبير بين الفنانين فالفنان الذى يتغيب عن لقاء زملائه يسأل عنه الجميع ويتوجهون لزيارته وخاصة إذا كان مريضا ولكن الحال إختلف الآن، وكان الفنانون

يسيرون في الوحل والطين لساعات طويلة إلى أن يصلوا إلى مكان الفرح وخاصة في فصل الشتاء أو يركبون «الحمير» وكان الغناء يستمر بدون ميكروفون ولا آلات حديثة مثل الآن وكانت الأغاني محدودة مثل «عنيب على الدوار» لمحمد قنديل ، وأغاني ، أخرى مثل: «خيرك على راسك يا ولد عمى تجيلك» و «قرب يا واد يا عويس خد بالك خمس فدادين». وكانت الفرقة تكون من الأسطى الذى لابد أن يكون مغنيا أو متعهدا وتتكون من ١٢ فردا : حوالى من ٣ : ٤ «كمنجية» ، (١) «عواد» (١) «طبال» ، و(١) «رقاق» ، (١) «قانون» (٢) راقصة ، مغنية ، (١) مطرب ، (١) منولوجست . (١)»

ومن أغانى الأفراح أيضا :

يا أبو العيون السود : ياللى جمالك زين.

أمته الوداد يعود : وتتول مناها العين.

أو سمرة يا سمرة مره فى مره شغلنى هواك .

ومن أغانى الأفراح: « الليلة ليلة فرح هنا وسرور: القلب فيها إنشرح : وجبنا ورد وزهور: ودعينا كل الحبايب: قالوا بكل سرور: ده محمد ده مننا: وزميل عزيز عندنا .

ومن الأغانى الشعبية: أسامى لها العجب: وفى غاية السذاجة: واحد أسمه بليغ.. وكلامه زى الخواجه : واحد إسمه طريف. وهو فى منتهى السماحة: واحدة إسمها فاتن: وهى زى الفلاحة (*) .

والأغانى الشعبية لها شأن عظيم فى معرفة ثقافة الشعب والكشف عن شخصية وروحه وتفصح عن السلوك والمثل العليا التى يهدف إليها الشعب كما أنها تحض على الشهامة والرجوله، والصبر على المكاره، والثبات للمحن والخطوب، بل أن الأغانى التى شهدها الأطفال حافلة بالتهذيب والتربية من موال يرشد الناس إلى الحياة السعيدة وتزودهم بخبرة الزمن وحكمة الأجيال. وكيف يختار الرجل شريكة حياته والصفات الواجب توفرها فى الفتاة المتعلمة المقبلة على الزواج، وكذلك تزخر الأغنية الشعبية بالمعتقدات الدينية وغيرها. ويدخل فى ذلك أغانى الحج والحجاج. وصفوة القول أن هذة الأغانى لها شأن عظيم فى المحافظة على قيم المجتمع فى تدعم أنماط السلوك، فهى تتضمن العادات القبيحة والسلوك الشائن.

وقد أهتمت الدول الراقية منذ مطلع القرن التاسع عشر إهتماما عظيما بالتراث الشعبى وصرفت أعظم الجهد فى التنقيب عن مأثورات شعوبها وتدوينها والنظر فيها .

وأقيمت هذه الدول المتاحف والجمعيات، وعقدت المؤتمرات، وصدرت الدوريات والكتب، وإنشئت مناهج البحث العالية، ودخلت مادة علم

(*) تأليف محمود البنا متعهد الفنانين بنقابة المهن الموسيقية بالمنصورة .

المأثورات فى برامج كثير من الجامعات وصارت لهذا العلم معامل بحثه وأساتذته (٣٧) .

وعندما نتناول بالتحليل المنجزات الفنية لعصر محدد، ينبغى أن نهتم بالقضايا المتصلة بالأسلوب والشكل وأن ندرس الأسلوب السائد، ولكن ينبغى أيضا أن ندرس محاولات الإبتعاد عن ذلك الأسلوب، وعندما نتابع تاريخ الفن لا يجوز أن ننظر إليه ككتلة مترابطة ليس لها صاحب، بل كانتاج لفنانين أفراد لكل منهم موهبته الخاصة ومطامحه الشخصية، وينبغى قبل كل شئ أن ندرس الظروف الإجتماعية والحركات والصراعات التى تميز عصراً بذاته، وأن ندرس العلاقات الطبقية وتناقاضتها والأفكار الناتجة عنها سواء كانت دينية أو فلسفية أم سياسية، حتى نتمكن من رؤية فن تلك الفترة فى سياقة الحقيقى لا فى سياق موهوم. وينبغى ألا نحكم على إنتاج كاتب أو فنان أو موسيقى بالنظر إلى مدى تقدمه أو رخصته فحسب (فقد يتداخل هذان الإتجاهان، كما أن مسألة الجودة يجب أن تدخل فى كل حكم على العمل (الفنى) (٣٨) .

ولكننا إذا لم نطبق علم الإجتماع على الفنون، وإذا لم نبحث الأسباب الإجتماعية الكامنة وراء موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهى متغيرة بإستمرار، فسنجد أنفسنا حتما فى عالم غريب من الإفتراضات المجردة ومن الاإردية العاجزة، ونجد أنفسنا بعيدا تماما عن الواقع، ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا ومهما بلغ من قدرة صاحبة على رؤية التفاصيل والمشكلات الخاصة، فإن ذلك التحليل لم يستقيم على قدميه ما لم يعترف بأن المضمون رأى العنصر الإجتماعى فى نهاية الأمر - هو العامل الحاسم فى الفن، وهو الذى يحدد الأسلوب .

وكتب بيرجر «رفقة القلب» عن الشعر الشعبى «طالبا فيها بضرورة إستكشاف « خيال الشعب وحساسيته» حتى يمكن «للعصا السحرية لملاحم الطبيعة» أن تجعل كل شئ فى حاله «غليان وإضطراب» وقال: أن الطبيعة خصصت مجال الخيال والشعور أما مجال العقل والحكمة فلها أناس آخرون. ولم تعد الأفكار تتجلبب بالشعر. ولم تعد الرشاقة أو الحكمة من صفات الشعر التى تثير الإعجاب. ولم يفقد الشعر الغنائى بعد ذلك أبدا «العصا السحرية» التى وصفتها الرومانسية فى يده (٣٩) .

إن «أنا» الشاعر تندمج مع الطبيعة فى إرتباط أشبه بالأحلام فى إيمان شاعرى بوحدة الوجود. وتبدو الطبيعة وكأنها لها غرائز حياة شيطانية يتردد صوتها فى اللغة الشعرية .

أن الكلمة ما أن تحتوى على الفعل فى ذاتها حتى تتقلب تماما كل علاقات الرقص والغناء والآن تبدو الكلمة هى المنطلق، وهى الأولى جاء فى أحد الكتب «شى تسين» الكونفوشيوسية التشريعية أنه عندما يشعر الإنسان بالفرح فإنه يعبر عنه بالكلمات. لكن الكلمة لا ترضيه فيجمع بين «جوفه» الآلات الموسيقية. ولا تكفية الجوقه فتشرع يداه تتحركان عضويا وقدماه تدقان الأرض (٤٠) .

ولا تعرف بعض الأغانى التناقل، فعند نموذج «الأبونجو» لا توجد أغانى متوراثة تنتقل من جيل إلى جيل، ثمة أغنية كاملة، والكلمات عموما ليست فنية الإرتباط بالنص، وعندما يقال أن هذة الأغانى لا تحفظ فى الذاكرة وحسب بل يجرى توارثها، يصبح السؤال التالى واضحا :أيهما يخضع للموروث، النص أم اللحن؟ فمنذ أواسط القرن التاسع عشر أعتبر اللحن أهم من الكلمة المرتبطة به، وكان وسعة أن ينتشر بمفرده (٤١) .

الموسيقى والمجتمع :-

تختلف الموسيقى إختلافا شاسعا عن بقية الفنون فى مادتها، وهذه مجرد ذبذبات فى الهواء أستألفها الإنسان فى نظام متدرج، يختلف عند شعب عنه عند آخر. وفى أن أثرها الوجدانى لا تبتعثه الكلمة ذات المعنى المحدد ،الا فى الأغانى، وهى مزيج من الكلام واللحن، انها الفن العجيب الذى يخاطب الوجدان عن طريق الأذن، دون إستئذان ومن غير حاجة إلى ركيزة من لغة الكلام، أو من شكل أو لوحة أو تمثال - يمكن - تشبيهها بتشابك الأرابيسك أو بخطوط فن العمارة .

الموسيقى فى صميمها، دون إستعارة تمثل الفن فى تجرده الكامل والفن التشكيلى الحديث فى محاولاته التجريدية معترف بإقترابه من فن الموسيقى البحته .

فالموسيقى فن مستقل، قادر على أن يولد مبادئه الخاصة به، وهو يعلم كذلك أنها لا تعتمد على فن آخر، لا من ناحية التكنيك (الصنعة) الخاص بها ولا فى تعريف أهدافها النهائية .

أن الصياغة الموسيقية البحتة كأساس للفن الموسيقى لم تصبح حقيقة وللآلات أن تستمر وحدها فى أداء مفهوم له «معنى» وهذه الظاهرة البسيطة هى التى أدت فيما بعد بالموسيقيين إلى إدراك البناء (الفورم كحجر أساس لتصميم فن الموسيقى متحرر ولولا هذا التطور المبكر فى الآلات لكان هذا الإكتشاف الهام قد أرجئ (٤٢) .

وتعتبر الموسيقى من الفنون الشعبية، وإن المصريين القدماء، هم أول من أستخدم الموسيقى والغناء فى مختلف إحتفالاتهم داخل المعابد وأثناء

تقديم القرابين وكذلك فى أفراحهم ومآتمهم وساحات القتال تحميساً للجنود بدليل ما يشاهد من آلاتهم الصوتية والوترية من صور على جدران المعابد والتماثيل الضخمة، كما إتخذ كهنتهم فن الغناء علاجا للأمراض العقلية وتاريخ الموسيقى هو تاريخ الإنسانية (٤٣).

ويمكن تتبع بدايات علم الموسيقى حتى الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر عندما بدأت الدراسة الموسيقية فى كل من ألمانيا والولايات المتحدة. وهناك إتجاهات لتعريف علم الموسيقى الأول : يمثل الدراسة الكلية للوسيقى غير الغربية والثانى يمثل دراسة الموسيقى فى إطار الثقافة، والإتجاه الأول ظهر من إفتراض مؤداه أن علم الموسيقى يجب أن يهتم بالمناطق الجغرافية العالم، وأولئك الذين يتبنون هذا الإتجاه يميلون إلى المعالجة البنائية للموسيقى. أما الإتجاه الثانى فيركز على الموسيقى فى سياقها الثقافى بصرف النظر عن المنطقة الجغرافية الموجودة فى العالم ، ويهتم الأتجاه الثانى بالموسيقى كسلوك بشرى بالإضافة إلى وظائف الموسيقى فى المجتمع الإنسانى والثقافة، ولا يركز كثيرا على البناء الموسيقى وإن كان يستخدم أساليب موضوعية تتعلق بسرد تفاصيل النمط الموسيقى لاثراء المقارنة بين أنواع الأغنية مع مواجهة مشكلات الإنتشار والتكيف الثقافى وتاريخ الثقافة (٤٤) .

وهكذا فإن علم الموسيقى قد تطور فى إتجاهين : فالموسيقى من ناحية تجرى معاملتها كبناء يعمل وفقا لمبادئ معينة متأصلة فى بنائها ومن ناحية أخرى يجب إعتبارها كنتاج للسلوك الإنسانى لأن الموسيقى ينتجها الناس بأنفسهم ولأنفسهم. ولذلك نجد أن ثنائية الموسيقى يجرى التركيز عليها فى الدراسات الموسيقية .

والموسيقى تمثل تعبيراً عن الحياة الداخلية أو الذاتية وتعبيراً عن المشاعر من خلال أسلوب التأليف الموسيقى وفقا لطراز موسيقى معين والموسيقى كتعبير تؤثر على المستمع والعازف فهى تحرر المشاعر، ولكنها تتطلب أيضا روح التقبل من جانب المستمع والتعرف على الطراز والنوع الخاضع للنقاش والتساؤل.

والموسيقى لها طابع الإتصال، حيث نجد أن الصوت الذى يلفظه فرد ما يعتبر صوتا إتصاليا، وتبدأ الموسيقى بالأصوات الوجدانية والإنفعالية والتى تتلوها الإشارات والنداءات التى تخدم أغراضا إجتماعية مختلفة وتستخدم الموسيقى فى الوقت الحاضر كموسيقى تأثيرية خلفية لحفز الجهاز العصبى الداخلى وزيادة الرغبة فى العمل (٤٥) .

هذا الفن الساحر «فن الموسيقى» كان إلى مصر إبتكاره، على أرضها نشأ، وبين رجالها تطور، فصاغوا من الكلام أنغاما وأودعوا الأنغام وضمنوها حكم كهانهم .

والموسيقى ليست كغيرها من الفنون الأخرى يغيب أثرها بغياب مكوناتها، وتنقطع صلة الناس بها مقوماتها بل هى فن يشارك فيه الشعب كله وهو أن غابت مكوناته وإختفت مقوماته وجدت صورة من هذا وذاك على ألسنة الناس تتردد على مر الأيام (٤٦) .

ولعل ندرة الكتابة الواعية الحادة عن الموسيقا فى مصر خلال الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، هى المسئولة إلى حد كبير عما نعانيه من أهمية موسيقية، كان من نتائجها ذلك الإنتاج الهابط الذى يفجر حياتنا الموسيقية (٤٧) .

وأيضا عدم قدرة المواطن العادى عن التمييز بين الجيد والردئ مما يقدم من موسيقى أو غناء. كل هذا جعل الجماهير تتهافت على أى إنتاج موسيقى أو غنائى مهما كان ساذجا أو بدائيا أو محددا للأحاسيس. وليس معنى هذا أننا ضد أى إتجاه من إتجاهات الكتابة الموسيقية، وإنما نحن فقط ضد العمل الردئ الذى يتم عن الجهل والذى يساهم في إفساد الذوق العام للجماهير .

إن الآلة الموسيقية هى التى تلهم الفنان وتحدد إتجاه أفكاره الموسيقية ... ولكن هل وجه ذلك العدد الكبير من الفلافسة والأخلاقيين بل علماء الإجتماع الذين كتبوا عن «بتهوفن» إهتمامهم إلى موسيقاه حقا ؟ لكم يبدو أمرا ليس ذا غناء أن تكون السيمفونية «الثالثة» قد كتبت بوحى من «بونابرت» الجمهورى أو من الأمبراطور « نابليون» إن نابليون الموسيقى وحدها هى التى تهتم... وفى مقطوعات البيانو التى وضعها «بيتهوفن» كانت نقطة بدايته هى البيانو نفسه . وفى سيمفونياته وإفتتاحياته وموسيقى الفرقة التى وضعها نجد أن نقطة بدايته هى الآلات التى يعمل بها . ولا أظن أنى أخطئ عندما أقول «إن الأعمال الضخمة التى أشتهر بها إنما هى النتيجة المنطقية للطريقة التى يستخدم بها صوت الآلات الموسيقية» (٤٨) .

ولكن ما هى الموسيقى ؟ هل هى مجرد نظم للأصوات أم هى شئ آخر إلى جانب ذلك ؟ وهل تنحصر كل معرفة الموسيقى فى آلات البيانو ؟ أليس من السخف أن نزعم أن موسيقى «بيتهوفن» لا تنبع ألا من معرفته بالآلات الموسيقية لا من الأحداث والأفكار السائدة فى عصرة .

والقول بأن الموسيقى تتألف من أنغام مرتبة وأنها فن تجريدى

وشكلى-أمر لا يقبل الجدل. ولكن هل تخلو الموسيقى من المحتوى لأنها غير موضوعية؟ أن «هيجل» فى كتابة «فلسفة الفن» يقدم لنا الأجابة التالية «لاشك فى أن للموسيقى مضمونا، إلا أنه ليس كذلك المضمون الذى تعنيه عندما نتحدث عن الفنون التشكليلية أو عن الشعر. إن ما ينقصها هو ذلك التجريد والتجسيد لموضوع خارج عنها، سواء عنينا بذلك الظواهر الخارجية الملموسة أو موضوعية الأفكار والصور الذهنية (٤٩).

ويمضى «هيجل» موضحا؛ «عندما تنجح الموسيقى فى التعبيرعن تلك المشاعر الروحية والأحاسيس السامية بوسائل حسية هى الأصوات والأنغام وصورها المتعددة، عند ذلك فقط تحتل الموسيقى مكانتها كفن حقيقى بغض النظر عما إذا كان محتواها قد عبر عنه بطريقة مستقلةو مباشرة من خلال الألفاظ، أو إذا كان قد تحقق إنفصاليا عن طريق موسيقى الأنغام نفسها.

ويرى «شوبنهاور» أن الموسيقى لا تعبر إلاعن مشاعرعامة غير محدودة الباعث إذا يقول «ولذا فإن الموسيقى لا تعبر عن هذة البهجة بعينها أو عن ذلك الحزن بذاته، أو عن ذلك الألم أو الفزع أو السرور أو المرح أو الإطمئنان وإنما تعبر عن البهجة والحزن والألم والفزع والسرور والفرح والإطمئنان فى ذاتها، فى شكل مجرد إلى حد ما، وفى طبيعتها الأصلية .

غير أن «هيجل» يبدى غير ذلك عندما يكتب قائلا «أن تغير الموسيقى من خلال الأحساس العاطفى الخالص بطبيعتها الأصلية، والأثر النفسى الذى تتركه الأصوات الموسيقية يحسبانها مجرد توافق نضجى يجارى الحالة النفسية.. إنما هو تفسير شديد النحوية وشديد التجريد... ويوشك أن يصبح تفسيرا خاليا من المعنى وتافها... فإذا كانت إحدى الأغانى تثير

مثلا إحساس الحزن أو الأسى لفقد شئ فإننا سنسأل أنفسنا حتما ما طبيعة ما فقدناه ؟ أن الموسيقى لا توجه إهتمامها الرئيسى إلى الشكل المجرد ولأحاسيسنا بل تهتم بحياتنا الداخلية، ويرتبط محتواها إرتباطا وثيقا بالطبيعة المحددة للإنفعال (٥٠).

أن الشخص العادى يفضل الموسيقى المصاحبة للغناء، أما الخبير الذى لا يستطيع أن يتبع العلاقة بين الأصوات الموسيقية والأنغام الصادرة عن الآلات كترتيب متكامل فيستمتع بالنتيجة الفنية للتنظيم وما يتداخل فيه من ألحان وإنتقالات يستمتع بذلك كله فى ذاته .

وعند البحث فى موسيقى الشعوب لابد من الغوص بحثا عن الجذور وإكتشاف الموسيقى القومية لتلك الشعوب ومنابعها فى أحد مصدرين هما الموسيقى الشعبية أو الفولكور الموسيقى من جانب، والموسيقى الدينية المحلية من جانب آخر، وكان الوعى بالفلكور أى الفنون الشعبية، قد بدأ ينتشر كملمح جديد فى الفكر الأوربى ، ولكن وسائل جهه ودراسته كانت ما تزال فى المهد. ومع أصاغ القوميون السمع لأغانى الفلاحين وأمعنوا النظر فى رقاصاتهم، وعنوا بادابهم وأقاصيصهم ودراسة تقاليدهيم المتوارثة فى تيار حى من التفاعل والنمو والحفاظ فى آن واحد، وهذا الذخر الهائل هو الذى ألهم خطاهم فى البحث عن لهجات موسيقية جديدة صادقة التعبير عنهم. ومن هذه المنابع الأصلية أستقى المؤلفون القوميون ألحانا ذات مقامات تختلف عن المقامين الكبير والصغير الغربيين المستهلكين، وإكتشفوا أفاقا في التكثيف النغمى هارمونيا تختلف بل وتتعارض أحيانا مع اللغة الأكاديمية للموسيقى الأوربية الفنية... (٥١).

وأدهشهتم الإيقاعات الشعبية بموازينها الأحادية، وتكويناتها المركبة

والمزدوجة، ووجدو فى آلات موسيقاهم الشعبية ألوانا مميزة من الرنين الموسيقى تصلح لتطعيم التلوين وبهذا الكنز الثمين من الموارد الأولية (الخام) إنطلقوا فى تجاربهم وإستنبطوا ما إستطاعوا من الحلول «الهارومونية والبوليفونية» لقلائم المقامات الشعبية والكنسية وطوعوا البناء الموسيقى من ملامح شعبية غير مألوفة تطعيما شائقا ولو بتضحيات وخرجوا من هذا كله بلهجات موسيقية أبدعوا بها أعمالا محلية فى جوهرها، قومية فى روحها وموضوعاتها أو بدايتها أو أغانيها. ولكنها غريبة فى أساليبها بحيث المستمع فى أى مكان أن يستمتع بها ويتعرف على مصدرها... (٥٢).

هذا وقد إختلف الباحثون فى تعريف الموسيقى الشعبية، وقد أصدر المجلس الدولى للموسيقى الشعبية عام ١٩٥٤ التعريف التالى الذى حظى بالقبول من معظم الدارسين :-

«الموسيقى الشعبية» هى حصيلة تراث من الألحان التى تطورت خلال عملية النقل السماعى .

ويرى الدارسون أن العوامل التى تشكل التراث الموسيقى هى :-

١ - صفة الدوام التى تربط العناصر بالماضى .

٢ - صفة التغيير التى تنبثق من الحافز الخلاق للفرد أو الجماعة .

٣ - الإنتخاب بواسطة الجماعة للحن معين .

وهذا الإنتخاب هو الذى يحدد الشكل الذى سيبقى عليه هذا اللحن ويمكن إطلاق إسم الموسيقى الشعبية على الألحان البدائية التى تطورت على يد جماعى تتأثر بفن شعبى (٥٣).

فإذا إنتقلنا – فى حديثنا عن الموسيقى – إلى مجتمع الدراسة يذكر الأخباريون أنه كان يوجد بالمنصورة حديقة تسمى «شجرة الدر» (*) وكان المكان مخصصا لفرقة الشرطة الموسيقية، وكانت الفرقة الموسيقية تأتى إلى هذا المكان يومى الجمعة والأحد من كل أسبوع لتعزف فى هذه الحديقة أمام المواطنين، وكان هذا المكان الذى تعزف فيه فرقة الشرطة عبارة عن «كشك قطر ١٢ مترا وكانت فيه المقطوعات الغنائية» «لمحمد عثمان» و «داود حسنى» ، و «سيد درويش» وكانت الآلات النحاسية هى التى تعزف فى البداية، ثم تليها «فرقة القرب» ، و «القربة» عبارة عن جراب من الجلد يعلوه ماشبه آله «الفلاوت» ويقوم العازف بالنفخ فيها ليملأها بالهواء ثم يضغط عليها بأصابعه ليخرج منها الهواء مسببا للنغم، والفرقة كانت تتكون من ٧ عازفين (* *).

وقد أنشئ بالمنصورة عدد كبير من النوادى الموسيقية فيها «نادى الموسيقى الشرقية، وقد تأسس هذا النادى عام ١٩٢٠/ بمجهود بعض محبى الموسيقى، وكان النادى يضم عددا كبيرا من الأعضاء لا يمارسون العزف ولكنهم كانوا يشاركون بسماع الموسيقى وتذوقها .

وفى عام ١٩٤٣ تأسس نادى هواة التمثيل بالمنصورة بمجهود بعض شباب المنصورة وأنضم إليه عدد كبير من الأعضاء .

(*) يوجد الآن مكانها مستشفى دكتور غنيم للكلى .

(* *) الأخبارى عبد المنعم القشيرى من مواليد مدينة المنصورة عام ١٩٣١ ويعتبر مؤرخها الموسيقى وكان يعمل بمجلس مدينة المنصورة (إدارة الإسكان) قبل إحالته للمعاش ١٩٩١م . وقد تعلم فى صباه بنادى الموسيقى والتمثيل بالمنصورة، ثم تعلم العزف على آلتى الكمان والقانون، ثم كون فرقة موسيقية بهذا النادى فى صباه أسماها «الفرقة الذهبية» ووضع ألحان فرقة الموسيقى للفنون الشعبية بالمنصورة، كما أسس فرقة المنصورة للموسيقى العربية .

ثم قام أحد المحبين للموسيقى العربية بمجهود فردى ويدعى «چورج قسيس» وكان يعمل قاضيا بالمحاكم المختلطة بالمنصورة - بإنشاء «نادى الموسيقى الشرقية وتبرع من أجل إنشاء هذا النادى بمبلغ كبير، كما ألف كتابا عن الموسيقى يعتبر مرجعا هاما لهواة الموسيقى وتعلم قواعدها وأسماه «رائد الموسيقيين» وقام بطبعه وإعداده على نفقته الخاصه وقام بتوزيعه بالمجان على أصدقائه ومحبى الموسقى لتشجيعهم على التذوق الموسيقى أو توزيعه بسعر أقل من التكلفة بهدف نشر الوعى الموسيقى(*)

ومن أشهر عازفى العود بالمنصورة «محمود كامل» وهو أول من ألف كتابا لتعليم العزف على آلة العود بطريقة أكاديمية كما وضع تمارينا ليمارسها العازف كما قام بتلحين الأغانى لكبار المطربين قبل عبد الحليم حافظ وسعاد محمد وكارم محمود وفايزة أحمد ومحمد عبد المطلب وغيرهم، كما قام بالتلحين للبرامج الإذاعية الغنائية كما عزف على آلة العود بفرقة «عبد الحليم نويرة» الموسيقية، «حمادى النادى» الموسيقية، وكان يفوز دائما فى مسابقات سرعة العزف على العود (*) .

(*) من مشاهير أساتذة الموسيقى بالدقهلية محمد السنباطى (والد رياض السنباطى) والموسيقار رياض السنباطى، ويحيى صبرى المطرب والعازف على آلة العود، والهادى حافظ ومن أشعر عازفى آلة العود بالمنصورة وكان يعمل مدرسا للرياضيات بمدرسة المنصورة الثانوية، والملحن المطرب كمال البشبيشى، والفنان محمد إبراهيم حسن وكان يعزف على آلة العود وعمل مفتشا للموسيقى بمدارس المنصورة وكان سكرتير النادى هواة الموسيقى والتمثيل إلى أن أستولت عليه بعض الأحزاب .

(*) من أشهر عازفى العود باللمنصورة أيضا محمود الجرشة ويعتبر الأب الروحى للعازفين على هذه الآلة الذين تعلموا على يديه علاوة على موهبته فى الغناء والتلحين، كما غنى له مطربى ومطربات المنصورة العديد من الألحان التى ألفها بنفسه، وقد عزف أبنه «محمود الجرشة الصغير» على آلة الكمان بفرقة كوكب الشرق أم كلثوم الموسيقية .

ومن أشهر عازفى «الأورج» بالمنصورة الفنان محمد عبد الكريم شتا ويعمل موجها للتربية الموسيقية بالتربية والتعليم إضافة إلى عمله كمطرب وإجادته العزف على آلة «العود» أيضا إلى جانب «الأورج» * .

وهذا إلى جانب عدد كبير من مشاهير الموسيقين بالمنصورة سواء منهم من عزفوا على آلة معينة أو شاركوا بتلحين الأغانى الموسيقية أو قاموا أيضا بالغناء من بينهم الأخوين محمود وصالح شعبان وعبد الغنى الميرغنى وكمال سليم وحسنى غالى وحمدى الواعى ومحسن ممدوح وموسى شوكت، والأخير قام بالغناء ومن أشهر أغانيه :- ياعم يافكهانى مال حلاوتك زايدة، أوزنلى من عطفك وقه: ومن حنانك وقتين: بس أوعى تقول لأ .

هذا إى جانب العازفين عثمان مصطفى وعبد الرؤوف مسعود وفتحى مختار وحمدى عقل وشيخ العازفين توفيق بدوى وحسين التودى ومحمد مشالى .

من كل هذا يتضح لنا أن محافظة الدقهلية كانت طوال تاريخها غنية بتراثها الفنى ومبدعيها من الفنانين والمطربين والموسيقين والملحنين، بل وكانت هناك أيضا منذ العشرينات أغانى خاصة بالرقص الشرقى، ومن أشهرهم «كامل إبراهيم وأشهر أغانيه الراقصة :- (*) .

---

* يعتبر هذا الفنان أول من أحضر آلة الأورج للمنصورة للعزف عليها ، وقد كانت تلك الآلة الموسيقية ضربة قاضية للآلات الوترية الآخرى فضلا عن كونها آلة جديدة .

(*) راجع فى الملاحق المقابلة التى تم الإعتماد عليها مع الأخبارى محمد توفيق بدوى الموسيقى الذى ما زال على قيد الحياة حتى كتابه هذا البحث والمولود عام ١٩٠٥

أحبك ياللى ضناه الليل آه آه : ياللى يا هاجر وصل يا هاجر على بعدك وأنا موش قادر آه ياللى (رقص) : آه ياللى آدى واحد آه يا يللى (٣ياللى) : آدى أثنين يا للى : و آدى ثلاثة ياللى .

ومن أشهر مطربات المنصورة السيدة «أم كلثوم» التى ولدت فى قرية طماى الزهايرة بمحافظة الدقهلية وبدأت تغنى فى العشرينات من القرن الحالى وهى طفلة صغيرة لا يتجاوز عمرها ١٤ عاما وقد غنت فى حفل بمدينة المنصورة بعد إعتذار الشيخة «ورد» مطربة الحفل الأصيلية، وفى يوم ١١ ربيع الأول الهجرى وكان يصحبها والدها الشيخ إبراهيم، وكان يحضر هذا الحفل من القاهرة الشيخ «أبو العلا» أشهر مطربى وملحنى العشرينات الذى أعجب بقوة صوت الفتاة الصغيرة وإجادتها للغناء لسيد درويش ثم إنتقلت بعدها أم كلثوم للغناء بالقاهرة وكانت بدايتها فى «كازينو البوسفور» ومن أشهر أغانيها بالكازينو والتى أعجبت الجمهور وكانت من تأليف وتلحين الشيخ أبو العلا :-

قال ايه حلف مايكلمنيش: ده بس كلام والفعل مفيش : قال ايه حلف ميكلمنيش: جانى الكلام مكتوب مع جواب : قلت دى جت على الطبطاب: هاجرة أن يطول: ده بس كلام والفعل مفيش: قال ايه حلف ميكلمنيش.

ومن أشهر الفرق الموسيقية التى تعمل فى المنصورة فرقة «مزيكة حسب الله (على غرار الفرقة المشهورة بالقاهرة، وهى آلات موسيقية كلها من النحاس ويمسك» «ريس» الفرقة بآلة «الكالرنيت»، وباقى آلات الفرقة تتكون من) :-

* كورينت: وهى آلة نفخ نحاسية تشبه البروجى المستخدم فى الجيش.
* طرومبول: وهى آلة نفخ نحاسية طولها حوالى ٧٥ سم وتشبه النفير

الذى يظهر فى الأفلام القديمة وتستخدم حاليا لعمل الزفة فى الفنادق الكبرى .

* ممباردنيا: وهى آلة نفخ نحاسية تشبه الطوق الذى ينتهى بما يشبه الميكروفون، وهذه الآلة ضخمة يرتديها العازف فتلف حول جسمه.

* طرومبيطة: وهى آلة إيقاع نحاسية وتشبه الطبلة النحاس وتصنع من جلد الماعز وتستعمل معها عصايتان تسمى كل منهما «زخمة» .

* طبلة وزقلة: وهى آلة إيقاع وتتكون من صندوق كبير مستدير من الخشب ويسكى من الناحيتين بجلد الماعز ومعها «الزقلة» وهى عصا فى نهايتها كتلة مستديرة .

* الكاس: وهى عبارة عن قطعتين مستديرتين من النحاس يمسك بهما العازف ويضربهما ببعضهما .

* الفلاوت: وهى آلة نحاسية تشبه الناى ولكن يغطى كل ثقب مفتاح يطلق عليه «كتامات» .

* الأبوا: وهى آلة خشبية تشبة الناى .

* الساكس: وهى آلة نفخ نحاسية وما زالت تستخدم حتى اللآن لكن بشكل مطور .

وقد ظهر «الدرامز» الآن بديلا عن بعض هذه الآلات، وهو يجمع بين «الطربومبيطة» و «الكاس» و «الطبلة» و «الزقلة» حيث يجتمعون فى آلة واحدة ولكن بشكل مصغر ومطور: فبدلا من صنع الطبلة من جلد الماعز أصبحت تستخدم فيها آلات البلاستيك أو أنواع خاصة فيه، كما تطورت «الزخم» إلى «الساكسات» .

أما باقى آلات النفخ فى فرقة «حسب الله المشهورة النحاسية فقد تجمعت فى «الأورج» الحديث. وهذا التطور أتى بالتدريج .

وجدير بالتنويه أيضا الجهد الذى بذله المستشرق الكبير «ادوارد لين» فى تسجيل بعض الأغانى الشعبية وضبطها بالنوتة وذلك فى كتابه المشهور «المصريون المحدثون» شمائلهم وعاداتهم: فقد سجل اللحن القصير الذى كان ينشده «السقاءون» ، وألحان «المسلكاتيه» ، وتحدث عن الآلات الموسيقية التى كانت مستعملة فى مصر على أيامه ، ودون أغانى الحب ، والآذان ، وترتيل سورة الفاتحة . وبرغم قدم كتابه بعض الشئ فهو يعد مرجعا أساسياً لمعرفة كثير من العادات والممارسات الشعبية والمعتقدات وقد كان «لين» بارعا فى نظراته قوى الملاحظة. وما من مؤلف مصرى أو أجنبى زخر كتابه بذلك الحشد الهائل من المادة الفولكلورية سواء على ما يؤخذ عليه أنه لم يهتم بالبعد المكانى للمادة التى أوردها فى كتابه كما أنه ركز دراسته على القاهرة ، وظن أنه يستطيع بذلك أن يعمم دراسته بحيث تشمل مصر بمختلف أقاليمها ، أى أنه أعتبر مصر وحدة ذات خصائص مشتركة (٥٤) .

وكذلك قام «رويرت لغمان» برحلة إلى جهات شتى من القطر المصرى لدراسة موسيقى البلاد الغنائية والآلية فى بيئاتها الطبيعية ونقل نماذج فيها ، وحصر بعثة فى الموسيقى المصرية الريفية ، فزار لهذا الغرض طنطا ليرى قطر ، الدلتا ، وزار الأقصر ، الواحة الخارجة والفيوم والقنطرة لسماع بدو شبه جزيرة سيناء ، وتبين أن الموسيقى المصرية الريفية ترتبط من بعض وجوهها إرتباطا وثيقا بموسيقى جيرانها على جانبى القطر المصرى. وهذا أمر هام لدراسة الموسيقى العربية .

فنذكر أيضا فى هذا المجال الجهد الذى بذلته الباحثة الإنجليزية «ونغريد بلاكمان» فقد إختصت الصعيد بدراستها فأصدرت عام ١٩٢٧ كتابا بعنوان (فلاحو الصعيد) وكانت نظرتها تقوم على أن الصعيد وحدة واحدة تستحق دراسة خاصة وهذه النظرة لا يمكن التسليم بها على إطلاقها على أن هذه الدراسة قد بينت مسألتين أساسيتين: الأولى هى أن ثمة ثقافة خاصة بالفلاحين ، والثانية أن هولاء الفلاحين إذ نظرنا إليهم من منظور جغرافى تاريخى فإننا نستطيع أن نيمزهم عن سواهم من الفلاحين بحكم موقعهم الجغرافى وظروفهم التاريخية والإجتماعية .

ونخص بالذكر أيضا العالم الألمانى «هانز فينكلر بدراسته المنهجية الدقيقة للفلولكلور المصرى وإقامة أطلس لهذا الفلكلور، وقد أنجز فينكلر خطوات واسعة فى جمع مادة هذا الأطلس معتمدا على البعد المكانى والبعد الزمانى والبعد الإجتماعى بالنسبة لكل عنصر من عناصر التراث المجموع. وأنصرف إلى الإهتمام بالمناطق الريفية دون المناطق الحضرية، وكذلك درس شأن المؤثرات التى وفدت على مصر من الأمم المجاورة لها على إمتداد آلاف السنين ورأى أن دراسته يجب أن تشمل مصر من شمالها أقصى جنوبها ومن شرقها إلى غربها وراعى فى جمع المادة الثقافية المادية والثقافية الروحية وكذلك دراسته لدورة الحياة من الميلاد إلى الموت .

وهكذا فإن وجهه نظر الإنسان الإجتماعى كفرد يطور إمكاناته إلى أقصى مدى وبلا حدود، وتصبح منذ الآن شكلا خصوصيا للتعبير عن المثال الإجتماعى فى فن العصر الحديث . على هذا النحو فإن المثال الأبدى الخصوصى للفن - إنسجام الفرد والمجتمع - سوف ينكشف لا من

وجهه نظر المجتمع ومتطلباته أزاء الفرد وإنما من وجهه نظر الفرد بوصفه مفعما بمضمون إجتماعى لا نهائى، ومن زاوية ما ينضبه هذا الشكل من أشكال المجتمع (٥٥) .

على أن رسالة الفن تكمن فى أنه يعطى الإنسان أو يعيد إليه إحساسه المباشر بطبيعته الإجتماعية، وبأنه ما دام يعيش فى المجتمع لا يستطيع أن يكون متحررا فيه ولكن، لماذا يشعر الإنسان بالرغبة فى التعبير عن نفسه ومشاعره بأنواع الفن المختلفة؟ وما هى دوافع الإبتكار الفن وأهدافه؟ وقد يكون الرد على كلا السؤالين أن الإنسان الذى يتمتع بموهبة الإبتكار يكتب أو يرسم أو يغنى ليقول شيئا للناس وليؤكد علاقته بالمجتمع الذى نبت منه، وإلى جوارذلك فإن الإبتكار يحقق ذات الفنان ويرضى مشاعره ويجعله يؤمن بأنه عنصر مهم فى بيئته (٥٦) .

ونستطيع أن نقرر أن الموسيقى علم وفن وليست مادة للهو والتسلية لأن فى ذلك إنكار لما تعود به على الإنسان من فوائد نفسية ليست عينية ولا ملموسة ولكنها أرقى وأعظم لأنها فوائد معنوية سامية. إذ أن الموسيقى ليست لونا من ألوان الترف، أنها فن جاد هدفه التعبير عن الأحاسيس وتهذيب النفوس والموسيقى هى مرآة حضارة الشعوب وأنها تعبر عن بيئة المؤلف وهويته وهى فى نفس الوقت فن موجه إلى الإنسانية فى كل مكان (٥٧) .

يعيش مؤلف الموسيقى حياته الطبيعية بكل ما فيها من أفراح وأحزان التى لها تأثير على حالاته النفسية وأثرها فى العمل الذى نتيجة ويتناول المؤلف مختلف الموضوعات التى تطالبه بالتعبيير بالموسيقى عن الرقة والعنف واللذة والألم والحب والكراهية والنجاح والفشل والإستقرار والخوف

والرغبة والحنين والأمل واليأس وما إلى ذلك من المشاعر الآنانية وما أصعب ترجمة تلك المعانى بالموسيقى إذا لم يكن المؤلف واسع الخيال متمكنا من صنعته حتى يستطيع التعبير عن كل هذه الحالات. التى يعتمد عليها سريان الربط بين الأجزاء، سواء فى ذلك ما كان فى الشخص الواحد، أو الشخص وما يحمله، أو الشخص وبقية الأشخاص، فيها لذلك كله ما يجعلنا حيارى هل هى يعبر عنها بالشكل!

والشعر الموسيقى حقيقة فنية شكلية فيها من الوحدة القابلة للتعبير أم هى شكل يوحى إلينا بالبناء الموسيقى! والفنون كالحياة، واحدة بالرغم من إختلافها: هذه الفكرة البسيطة العميقة هى مفتاح الفكر المصرى فى الفن والحياة (٥٨) .

ولم يكن الفن فقط فى بلادنا على هامش الحياة، بل كان فى صميمها: كانت الحياة وحدة تأتلف فى كل نواحى النشاط. وكان الإيمان بالقيم الروحية مهما تغيرت العصور هو محورها، طالما هى عصور مجد صاعدة.

والفن تلخيص للتاريخ، يتجاوز رواية الأحداث وضبط التواريخ إلى الخبرة الإنسانية «وزبدتها» من القيم المتحصلة فى النفوس والمستقرة فى الضمائر والتى يذخر بها الوجدان العامر، ولو أمكن للفن أن يسهم قوتنا الجديدة، بأن يدخل فى حياة الناس كافة، مع حاجيات الحياة المادية مطالب النفس وأشواق الروح، لكان الفن قد قام بدوره وحقق المأمول فيه.

ومن غير الفن بقادر اليوم على أن يقوم بربط الرباط المفكوك والذى لابد وأن يوثق أشد ما يكون التوثيق لنعيش ملء اليوم والأمس للغد القريب والبعيد .

ويعتبر «المونولوج» أحد الفنون الشعبية التى يهتم بها الفنان الشعبى المصرى ويحرص عليها وهو تعبير صادق عن «أرهصات» البيئة والمصرى ومن أمثلة ذلك :-

خليتك معايا أنت وهوه حنجول أخبار : وفى الأذاعة من جوه حنتون حرار : عيدها تانى خليك معايا : ألو ألو ألو ألو ألو ألو هنا الإذاعة : ش ز : حنجوں لكم عن الأسعار أولا أسعار الحلبة : عيدها تانى : جايبنها من أحسن نجار . جايبنها من أحسن نجار : ما نبعهاش إلا بالجملة .

أما عن لغة العوالم أو «السيم بتاعهم» فإن لهم مصطلحات خاصة مثل:

آميه : أسكت

البرغل : الراجل

البرغل فى أمرك : الراجل أدامك

المهديتمن : الجبنة

عضوان : اللحمة

حصص : نقسم الفلوس علينا

الكوديان : الست

المزة : البنت

المطنى : الميت

العريس : السكران

العروسة : السكرانة

الخشن : لا يعمل فى هذا المجال والزبون «غشيم»

البرهة : المشى ، المرواح

الشواطة : العربية

المسكن : المكان

المأكبر : الراجل الكبير سواء فى السن أو المقام

المأصغر : الراجل الصغير سواء فى السن أو المقام

الزبون حانى : حلو فى دفع الفلوس

الزبون شلف : وحش : مفيش فى أمره أبيج

الأبيج : الفلوس

الكوديانة حايثة : الست حلوة

المأخلى : الشاى

الرشفة : القهوة

البرغل المأكبر : الراجل الكبير

الرخوة جاية : الأكل / العشاء

مهلال : بقشيش ، الدخان ، حلو فى دفع الفلوس

الهاننش : بقشيش ، الدخان

لباشة : فراخ ، حشيش : سوجة

تفاتيت : سجاير ، الخمرة : مأعز

شحات : الشلن ، نايم : دوخة

الحسوة : الفلوس ، تعالى : إنجدى

سهلى : جنبه ، روحى : بدهى

عنترة : بريزة ، الشلن شماله

ويمر العالم الآن بأزمة ثقافية فى محيط الفن من أسبابها :-

١ – إتجاه غالبية الأفراد فى هذا العصر إلى الهندسة الآلية والعلم .

٢ – العزلة القائمة بين الحياة والفن من جهة، وبين الفن والحياة من جهة أخرى .

٣ – الإنفصال بين الفنان والتقاليد الفنية التى هى حكمة الأجيال .

٤ – نزوع الفن إلى النقاد، وإلى الإمعان فى الفردية .

٥ – سهولة الإتصال بين أجزاء العالم مع صعوبة فهم فنون أجزاء العالم المختلفة دون فهم ثقافتهم. وتحمل هذه الفنون المختلفة التى أصبحت فى المتناول المادى للفنان المعاصر ثقافات مختلفة، ولا سبيل إلى دخائل هذه الفنون بغير ثقافاتها .

٦ – وأخيرا إنحلال الفلسفة الإنسانية، وهى الدعاية التى قام عليها الفن الأوربى منذ عصر النهضة، دون قيام دعامة جديدة .

ان الإبداع قدرة لا تنحصر فى أى إطار، انه خصوبة لا تتحكم فيها موانع، أنه الحرية، حرية الفكر، والقدرة على الإبداع هى أيضا القدرة على بذل المجهود الكبير والمستمر الذى يتحول مع الزمن إلى نظام صارم تسير عليه حياة الفنان إلا وهو العلمل يوميا وبإستمرار. هكذا تصبح حياة الفنان المبدع نوعا من الوجود البشرى الذى يعطى للإبتكار والإنتاج الأهمية الأولى بل والأفضلية على أى شئ آخر من أمورالحياة أو متعها. أنه لا يحيا إلا لكى يبدع الجديد. وتاريخ الفنانين عامة حافل بأسماء

العباقرة الذين عاشوا فى فقر مدقع غارقين فى الديون وأصبحوا [illegible] للإنسانية تراثا [illegible] أصحاب [illegible] طويلة وخلد أسماءهم على مر الزمان (١٠) .

وكان [illegible] أفلاطون أول من [illegible] وقد انتهى إلى أنها [illegible] الإبداع وأنها [illegible] ورأى أن أساسها الإلهام لأن المبدع [illegible] نفسه بلا [illegible] لأن شيء من خارجه وهو فى حالة غيبوبة [illegible] ، كما لو كان الفنان ونفسه فى وقت الإبداع منفعلا وليس فاعلا . يقول الشاعر العظيم جوته، لقد صنعتنى الأغنيات ، لم أكن أنا صانعها بل هى التى تسلطت على .

ويمر العمل الفنى قبل أن يخرج للوجود بمراحل ثلاث :-

١ – ما قبل الإنتاج. وهى مرحلة تدور داخل المؤلف يتم فيها البحث عن موضوع ثم إختيار ما يناسب الموضوع من الأفكار الموسيقية .

٢ – تجسيد العمل الفنى ، أى مرحلة التدوين وخروج العمل من الأعماق إلى الوجود .

٣ – مراجعة العمل لتذوقه ونقده نقدا ذاتيا .

والماضى ليس فنا ميتا أو بدائيا وانما هو فن مرتبط بعصره توقف نماؤه ولا يعتبر العودة ردة لأن تناول الفنان المعاصر لتراث الماضى يقويه ويثريه . أنها إعادة إكتشاف قيم جمالية أبدعها شعب ما فى عصر ما تنطوى على أصالة وصدق فى التعبير (١٠) .

[illegible] الذى [illegible] هو [illegible]

زمانه فيصبح من الواجب عليه أن يدخل على ذلك التراث الفنى تعديلات وتحسينات جديدة لم تكن معروفة من قبل دون أن يطمس معالم ذلك التراث وتلعب الآلات الموسيقية التى تستخدم فى آداء الموسيقى دورا هاما فى تحديد نوعها وفى مفعولها على المستمع ومن ثم أثر الموسيقى بإختلاف أنواعها . والفنون بصفة عامة لا تعرف الحدود الجغرافية وخاصة الموسيقى لأنها تخاطب الإنسان أينما كان ولا تحتاج للترجمة ، وعلى ذلك فقد تساعد الموسيقى إزالة الفوارق العقائدية أو السياسية بين الشعوب .

ومن جهة أخرى لقد أصبح إنتاج الموسيقى والأغانى مورد للكسب السريع دون عناء وليس مجالا لإبتكار قيم جمالية جديدة غير متوقعة . ويقول المعارضون لفن : يا للثقة ماذا يجعلكم على هذا اليقين بضرورة الفن ؟ أن الفن يعيش أيامه الأخيرة ، فقد طرده العلم والتكنولوچيا وعندما أصبح فى وسع الإنسان أن يطير إلى القمر فهل تبقى هناك حاجة حقيقية إلى شعراء يتغزلون فى القمر؟ أن الطائرة أسرع حركة من الالهة، والسيارة أضمن من «بيجاسوس» الأسطورى ، ورائد الفضاء يستطيع أن يرى ما كان الشاعر يحلم به .

أليس الفن بديلا خياليا أو تعويذة سحرية للواقع ، يستخدمها أناس غير قادرين على مواجهة هذا الواقع ومن أجل أناس مثلهم غير قادرين على مواجهته. أن الوظيفة الدائمة للفن هى أن يخلق،لكل فرد وكتجربة خاصة به تلك الأشياء غير المتوفرة فيه ، والتى تمكنه من إحتواء الإنسانية بأسرها ويتمثل سحر الفن فى أنه يبين - من خلال عملية إعادة الخلق - أن الواقع يمكن أن يتحول ويتبدل،وأن يخضع لسيطرة الإنسان (٦١) .

ويثير حديثنا السابق عن الأغنية الشعبية موضوعا هاما هو أن الوقت

أن الوقت قد حان لكتابة تاريخ مصر القومي الذي يدرس شخصية مصر ويعرف تاريخها ويدرس خصائص شعبها وعاداته وتقاليده وآماله وأحلامه ووجدانه ، فلا تختار الحادثة إلا بمقدار ما تدل على شخصية مصر وروح مصر .

خاتمـــــة

غاية القول فإن الفن فى شارع صيام يكون أحيانا حرفة وأحيانا أخرى هواية فقد يمارس الفن هناك هواة يمتهنون مهن أخرى غير الفن كالصيدلى مثلا الذى يهوى عزف الكمان مع هذة الفرق

وللفن جذوره الأصلية فى مدينة المنصورة على الرغم من أن التأثير فى البداية على الحركة الفنية فى المنصورة جاء من القاهرة . ومن المنصورة خرج عمالقة الغناء والفن والتلحين أمثال أم كلثوم من قرية طماى الزهايرى ورياض السباطى ، والفنان محمود كامل ومحمد القصبجى والشيخ الصفتى ومحمد الشويحى وآخرين .

وفى المنصورة تتوارث الأسر المهن الفنية كما يتأثر شباب المهنة كثيرا بالقدرة الفنية لكبار السن من الفنانين ، وعلي الرغم من أنه ليس هناك تخصص واحد فى المهنة فعازف الموسيقى قد يكون مطربا فى نفس الوقت وعازف الكمان يكمن أن يعرف الأوكرديون أيضا .

وهناك الآن مناطق من شارع صيام (شارع الفن بمدينة المنصورة) قاصرة على بعض الفنانين والفنانات الذين يشكلون جمعات الطرب والغناء فى مجتمع الدقهلية وفى هذا الشارع يتم التعاقد معهم على إحياء الحفلات والأفراح والمناسبات وتحديد الأجر المطلوب .

كما أن هناك لغة خاصة بالعوالم والفنانين لا يفهمها ولا يتعامل بها إلا أعضاء الفرقة الفنية فقط أما الأغانى فهى مرتبطة بالمناسبات فلكل مناسبة أغانيها الخاصة بها القديمة والحديثة فهناك أغانى الأفراح والخطبة والطهور وأخرى للمناسبات الدينية كأغانى الحج والمولد النبوى. وهناك نظم وقواعد تطبق على الأعضاء الجدد الذين يرغبون فى الإنضمام

لهذه الفرقة الفنية كما أن لهم اخلاقيات ونظم تحكم العلاقات بين أعضاء الفرقة بعضهم ببعض .

وأهم الفئات التى تنجذب إلى هذا النوع من العوالم والفنانين من هذا المكان تجار الفاكهة والمحترفين والسائقين .

أما مهنة الرقص فعدد غير قليل من الراقصات لديهن ترخيص لممارسة هذه المهنة وهذه المهنة من المهن الفنية المكلفة فبدلة الراقصة يصل ثمنها إلى أربعة آلاف جنيه عدا ما يتبع ذلك من ثمن الإكسسوارات ومستلزمات بدلة الرقص كالحلق ، والأساور والكوليهات والحذاء وأدى هذا بطبيعة الحال إلى إرتفاع أجور الراقصات إلى مبالغ كبيرة ولكن عادة يتوقف الأجر حسب خبرة الراقصة وسنها وجمالها علما بأن الأجر يتدرج من الدرجة الأولى إلى الدرجة الثالثة وفى السنوات الأخيرة حدث تطور كبير فى الآلات الموسيقية المصاحبة للراقصة حيث إستبدلت آلة القانون والكمان والعود والرق بالأورج والأجين والياماها .

إتضح لنا أن من أشهر «الأسطوات» فى هذا المجال الأسطى «أم زيتون» والأسطى «بوسبوس» .

كما طرأ تغيير على الإحتفالات فدخل عليها الرقص الشعبى الحامل لكثير من معالم العرف والتقاليد فى مجتمع الدقهلية .

هذا كما أشرنا سلفا أنه قد حان الوقت لكتابة تاريخ مصر القومى عن طريق تلك الثقافات الفرعية التى تشكل الثقافة الأم عن طريق دراسة خصائص هذا الشعب وعاداته وتقاليده وآماله وأحلامه وغنائه ووجدانه .

المراجـــــع

(١) غيورغى غاتشف ، الوعى والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، مراجعة سعد مصلوح عالم المعرفة الكويت العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠ ص٧ .

(٢) حامد سعيد ، الفكرة المصرية فى الفن . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ص١٢ .

(٣) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ص٧ .

(٤) حامد سعيد ، الفكرة المصرية فى الفن ، مرجع سابق ص٦٦ .

(٥) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، مرجع سابق ص١٠ .

(٦) المرجع السابق ص١٤ .

(٧) المرجع السابق ص٦٢ .

(٨) غيورغى غاتشف ، الوعى والفن ، مرجع سابق ص١٧ .

(٩) عزيز الشوان ، الموسيقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مجموعة الألف كتاب الثانى ١٩٨٦ ص١١ .

(10) ALANP. MERRIAM: THE ARTS AND ANTHROPOLOGY AND ARTS, EDITED BY CHARLOTE M. OTTEN. THE NATURAL HISTORY PRESS NEW YORK 1977 P.95 .

(١١) أحمد أبو زيد الرواية الأنثروبولوچية بين الواقع الأنثوجرافى والخيال الإبداعى - عالم الفكر الكويت مجلد رقم ٢٣ ١٩٩٥ - ص١٤٠ .

(١٢) أحمد أبو زيد مرجع سابق ص١٤١ .

(13) OBSIT P. 10 .

(١٤) زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، – الفن والمجتمع دار مصر للطباعة مكتبة مصر ١٩٧٩ ص١٠٦ ، ص١٠٧ .

(١٥) فوزى العربى . الفن الغنائى . دراسة أنثروبولوجية لبعض جماعات الفن بمدينة الأسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩١ ص٤ .

(16) BARBU,Z. SOCIOLOGICAL PERSPECTIVES IN ART AND LITERATURE. FROM THE SOCIAL CANTEXT OF ART EDITED BY JEAN CREEDY P. 12 .

(17) HAVILLAND WILLTAM, "CULTURAL ANTHROPOLOGY" HOLTRINHART AND WINSTON INCN. Y 1983 P. 379 .

(18) IBID P. 379 .

(١٩) فوزى العربى مرجع سابق ص٨ .

(٢٠) غيورغى غاتشيف : الوعى والفن مرجع سابق ص٤٣ .

(٢١) المرجع السابق ص٥٦ .

(٢٢) ارنست فيشر ، ضرورة الفن . المرجع السابق ص١١٩ .

(٢٣) المرجع السابق ص١٣١ .

(٢٤) أحمد مرسى: الأغنية الشعبية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ص٥ .

(٢٥) المرجع السابق ص٦ .

(٢٦) زكريا إبراهيم مشكلة الفن مرجع سابق ص١١٠، ص١١١ .

(٢٧) أحمد مرسى الأغنية الشعبية مرجع سابق .

(٢٨) إبراهيم زكى خورشيد : الأغنية الشعبية والمسرح الغنائى – المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص٨ .

(٢٩) وليد منير ، الأغنية الشعبية – قراءة فى أشكال الدلالة – مجلة الفنون الشعبية العدد ٢٦ ، يناير ، فبراير ١٩٨٩ ص٧٦ .

(٣٠) محمود النبوى الشال ، الأغانى الشعبية فى حياة الجماهير وفى عالم الفن التشكيلى ، مجلة الفنون الشعبية العدد ٣٤ ديسمبر ١٩٩١ ص٣٤ .

(٣١) المرجع السابق ص٣٥ .

(٣٢) المرجع السابق ص٣٦ .

(٣٣) حسن سليمان ، كتابات فى الفن الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ ص٣٦ ، ص٣٧ .

(٣٤) المرجع السابق ص٣٩ .

(٣٥) إبراهيم زكى خورشيد . الأغنية الشعبية والمسرح الغنائى مرجع سابق ص٨ .

(٣٦) المرجع السابق ص١٠ .

(٣٧) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، مرجع سابق ص٢٠ .

(٣٨) المرجع السابق ص٢٢٤ .

(٣٩) غيورغى غاتشف ، الوعى والفن ، مرجع سابق ص٨ .

(٤٠) زين نصار ، الموسيقى المصرية المتطورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ص٧ .

(٤١) حسين فوزى فى مقدمة تاريخ الموسيقى العالمية تأليف ثيودوروم فينى ، ترجمة سمحة الخولى ومحمد جمال عبد الرحيم ، دار المعارف القاهرة ١٩٧٠ .

(٤٢) سعاد شعبان الفن والإنثروبولوجيا مطبوعات مؤتمر أنثروبولوجيا مصر الجزء الأول مطبعة جامعة القاهرة ١٩٩٥ ص١٥٢ وكذلك أنظر . Notes and Queiies on Anthropology, pp. 308 - 335

(43) ALANP. MERRIAM MUSIC : ETHNOMUSICOLOGY, QUOTED IN DAVID L. SILLS (EDTS) INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA OF THE SOCIAL SCIENCES, VOL 10 (NEW YORK, THE MACMILLAN COMPANY AND THE FREE PRESS 1968 P. 562.

(٤٤) الهوية والإبداع فى الموسيقى العربية ، عن الأبداع واليهودية – مجلة الوحدة السنة الخامسة العدد ٥٨ ، ٥٩ يوليو أغسطس ١٩٨٩ المركز القومى للثقافة العربية المغرب محور العدد ص١٧٣ .

(٤٥) ثروت عكاشة «الفن المصرى» الجزء الثالث تاريخ الفن ، دار المعارف بمصر موسوعة الفن المصرى ١٩٧٦ ص١٠٩٣ .

(٤٦) زين نصار ، الموسيقى المصرية المتطورة . مرجع سابق ص٧

(٤٧) ارنست فيشر ، ضرورة الفن مرجع سابق ص ٢٣٦ .

(٤٨) المرجع السابق ص٢٣٧ .

(٤٩) سمحة الخولى – القومية فى موسيقا القرن العشرين – سلسلة عالم المعرفة العدد ١٦٢ الكويت ١٩٩٢ ص٩ .

(٥٠) المرجع السابق ص١٠ .

(٥١) ألبرت لانكاسترلويد الموسيقى الشعبية ترجمة أحمد أدم مجلة الفنون الشعبية العدد الثامن مارس ١٩٦٩ ص ٧٩ .

(٥٢) إبراهيم زكى خورشيد الأغنية الشعبية والمسرح الغنائى مرجع سابق ص٣٣ .

(٥٣) غيورغى غاتشف ، الوعى والفن ، المرجع سابق ص١٧٠ .

(٥٤) عزيز الشوان ، الموسيقى مرجع سابق ص٢٢ .

(٥٥) المرجع السابق ص٢٥ .

(٥٦) حامد سعيد الفكرة المصرية فى الفن مرجع سابق ص٨٥ .

(٥٧) عزيز الشوان الموسيقى مرجع سابق ص٢٩ .

(٥٨) ارنست فيشر ، ضرورة الفن مرجع سابق ص ٢٨٤ .

(٥٩) ارنست فيشر مرجع سابق .

(٦٠) إبراهيم زكى خورشيد ، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائى مرجع سابق ص٣٩ .

(٦١) المرجع السابق ص٣٩ .

ملاحـــق الدراســـة :

(١) نموذج لإحدى المقابلات مع أحد الموسيقين .

(٢) حصر كامل للموسيقين بمدينة المنصورة والآلات الموسيقية وأهم العازفين .

(٣) صور البحث .

ملحق رقم (١)

نموذج لإحدى المقابلات مع أحد الموسيقين بشارع صيام بمدينة المنصورة

ملحق إحدى المقابلات مع :

محمد توفيق بدوى . من مواليد سنة ١٩٠٥ ، تدرب على يد الشيخ سيد درويش يعزف العود ويقوم الأن بتصليح الأعواد وتصنيعها .

(ثورجى) فى العشرينات من مواليد الأسكندرية . والده كان محافظا للأسكندرية وأحيل للمعاش سنة ١٩٠٩ وناضل مع «أحمد عرابى ، سامى البارودى» .

سبب دخول الفن :

كان الشيخ سيد درويش بيقرأ القرآن فى العشرينات عند واحد أسمه «ملوك» من أغنياء الحرب العالمية الأولى ووالده كان ساكن فى عمارة تبع الدولة بالقرب من قلعة قايتباى والده قاله أن أبنه بيقرأ قرآن وصوته حلو وكان فى الوقت ده صغير . «كان له أخ أسمه محمود وكان بيعزف على العود وصاحب مصنع فرقان «يعنى مصنع بلطوات حريمى وبيريه والجزمه الحريمى . مع ملاحظة أن الشيخ سلامة حجازى إبن خال والده.

كانت عائلته تسميه «أبو النواس» كانت الأسكندرية فى رمضان شعلة من أول سيدى الأباصيرى إلى كامب شيزار وكانت الملاهى على مستوى عالى وكان الشيخ سلامه حجازى صاحب صالة ، وچورچ أبيض له صالة هناك .

كان هناك راقصة ميسيحية ،كانت بتأخذ البلطوات من عند أخوه وكان ثمنه ١٠٠ جنيه وله تلبيسة تول مشغولة بالقصب . ثم بطلت الرقص وسمت نفسها التايبة .

كان هناك جونلة وحزام قصب بتلبسها الراقصة أثناء الرقص وكانت الراقصات ملهاش «هنش» فبتروح تشترى واحد كوتش وتنفخه وتلبسه وتحط عليه الحزام والجونلة . وكانت الراقصة بترقص بالشمعدان . كان الفن له كرامته من غير حكومة ومن غير حاجة فكان الفن ناس محترمة ذى «سلامة حجازى ، فوزى الجزايرلى وكل دول ناس محترمينش .

وكانت التايبة لها صالة عاملة فيها مسرح وكان الدخول فيها بالمشاريب يعنى فقطع التذاكر بالكازوزا أو اللبكوم (اللبان) وكان زكريا أحمد لسه صغير وكانوا بيغنوا تواشيح . ذى «أحمد شوقى إلى ديار سلمى» «بالذى أسكر من عرف اللما» ولعبده الحامولى «شجرة العفة» ، هاتيلى ياما عصفورى .

عصفورى ياما عصفورى لأدلع وأديكى أمورى والنبى ياما تجيبهولى لأدلع وأيدكى أسورى هاتيلى ياما عصفورى .

عصفورى هاتيلى عصفورى .

عصفورى ياما على الشجرة عطانى وردة حمرة .

وأول أغنية لسيد درويش (أنا كنت فى الجيش أودع صاحب العلم وأنا فى هواكم صاحب الألم) .

سوق الجمعة ده يبقى هدوم ذى الجبة والقفطان وكانوا بيشتروا منه العمة والطربوش وكان محمود أخوه بيشترى العمة والطربوش والجبة

والقفطان للشيخ سيد درويش وكان السيد درويش ساكن فى حى (درب النادوره) .

وبعد ما كان بيشترى الهدوم من سوق الجمعة أصبح مشهور على يد والد الشيخ توفيق بدوى وأخوه وكانوا يوم الجمعة بتفسحوا فى «طولون» ذى المركب وكان الموج عالى اليوم ده وعلشان كده كان السيد درويش خايف ليغرق .

رحت مدرسة الصنايع (مدرسة محمد على للصنايع فى إسكندرية) كان فيها جناح مجمع فنى وكان يهوى فن (الصور) على الخشب (فخار) . والسفطين آلة موسيقية فرعونية على شكل القانون وكان لها شكل فرعونى وكان اللى بيشتغل عليها بيأخذ فلوس كثيرة وبعدين أتلغى وجد الكونترباص .

وكنت بعرف فى الآلات زى العود والكمان «ورحت يم الجمعة أتفسح مع زملائى وكنت بتفرج على مدافع أحمد عرابى والبمبه وكنت بتفرج على العساكر وهما بيدخلوا البمبه فى المدفع . وحاولت أجرب إزاى يشتغل المدفع .

بعد كده سافرت كوم النادورى «وهى عبارة عن جبل وفيه مساكن وجنينة وكان الفراعنة حطين فيها مرآة مسلطين فيها الشمس علشان لم تيجى مراكب العدو تتحرق .

كان لى زميل فى الشغل واخدة بتغنى فى فرقة فى العشرينات وكان اسمه «كامل إبراهيم» وبيغنى تواشيح مخصوص للرقص .

أحبك ياللى   ياليل آه ياللى

ليه يا هاجر وصل يا هاجر على بعدك وأنا مش قادر آه ياللى (رقصة) آه ياللى آدى واحد آه ياللى (٣ياللى) آدى إثنين ياللى وآدى ثلاثة ياللة واصل حبيبك يوم .

لأ أروح باريس واجى من باريس

وأكون حسيس علشانك يافنى

أروح شنوان وأجيى شنوان

وأتعلم ضرب الزان علشانك يافنى

أروح الإنجليز وأجى من الأنجليز وأغفل اليهود.

وأتعلم ضرب العود علشانك يافنى

أنا واد حديد وولد صنديد

وبقيت حبيب علشانك يافنى .

أتعرفت بالشيخ أبو العلا كان مؤلف ومطرب عظيم وكان يوماتى يغنى فى بيت كامل أفندى . وكان مغنى وبيعمل العود. وحسن أبو الحظ كان موظف معاهم قاله تعالى نروح شارع محمد على وراحو فعلا شارع محمد على «عاطفة ضرب المناصرة» أول شارع محمد على وفيها ورشة الآلات الموسيقية وطلبت من صاحبها انى أعمل عود فى الورشة دى . وكان صاحب الورشة اسمه «محمد الحفناوى» والد أحمد الحفناوى بتاع الكمانجا «وإشتريت خشب وعملت عود وزخرفته وعملت واحد تانى لصاحب الورشة. «كنت بجرب العود ويغنى عليه ومعايا كامل أفندى وأبو الحظ ثم دخل واحد لواء وسألهم عنى وقال أنت حفظت الأدوار دى منين قلت له أنا حفيد سيد درويش. عزمنا اللواء يومها على سردين نيلى» .

قالوا نروح لحسب الله اللى بيشغل فرق مصر كلها وراحو عنده وجدنا

ست جميلة جدا لبسه سكريين مصنوع من القطيفة وروب حريمى وشبشب ملكى . إسم الست فاطمة سرى ، أشهر مطربة وهى تلميذة الشيخ سيد درويش وكانوا بيدوروا على عواد كويس حافظ أدوار الشيخ سيد درويش. وكانوا عايزين العود بتاعها لأن عودها جيباه من تركيا ب ٥٠جنيه. أدلها ١٠٠جنيه علشان يأخذوا العود بعد كده جابت العود وأخته وضربت عليه وكانت هى بتعمل كاكاو فسرحت مع العود فكبت الكاكاو على إيدها .

وبعدين طب علينا واحد لابس بالطو وقال مساء الخير يا حاجة وقاله أنت مين يا شاطر قالها أنا من إسكندرية قاله أنت أخو محمود قاله نعم وبعدين رحنا كازينو البسفور .

فى العشرينات قبل ما أروح مصر أو سبب مرواحى مصر كان إخواتى لما عرفوا أنى غاوى أشتغل أحبو أنى أشتغل معهم فى المحلات ولكن كنت قلقان وعايز أسافر مصر وأبويا قال لى مدام أنت مش عايز تشتغل مع أخواتك تعالى فى العزبة وتبقى أنت صاحب العزبة وأنت المدير وكان أبويا فاتح مصنع نجارة ولما رحت أخذنى فى العزبة وطاوعته بس بقيت قلقان وكان فيه ناموس ونطاطيت كتير فى البلد وأبويا قال لى مادمت أنت بتحب الموسيقى أمسك العود ولم الفلاحين حواليك وأضرب لهم عود. وكان فيه عزبة قريبة اسمها ،عزبة الجلافى، وفيها ناس قرايبنا أسمهم ،العمايرة، .

كانوا كل سنة فى مولد إلينا يجيبوا شيخة اسمها الشيخة ورد من عزبة عدس وفى السنة دى أنا كنت موجود فيها فى البلد كانت هى مش فاضية ولم تقبل أن تأتى وجبونى قرايبنا ،العمايرة، لأنهم كانوا عارفين انى بحب العود والفن وطلبوا منى أجيب لهم شيخة بدل الشيخة ورد ،قلت لهم فى

بلد اسمها ، طماى الزهايرة، واحد اسمه الشيخ «إبراهيم» وعنده بنت صغيرة أسمها أم كلثوم «عيلة عندها ١٣ سنة أو ١٤ سنة فقالوا لى ممكن تروح يجيبها وفعلا رحت قولتيلها والحفلة دى كانت يوم «٨ربيع أول» فى الحالة دى أن كان عندى خبر أن الشيخ إبراهيم أبو العلا «جاى يوم ١١ ربيع قابلت الشيخ إبراهيم على المحطة يوم ٨ ربيع وعرفنى وقال لى دى بنت فيها البركة بتجود القران . ورحنا الحفلة وإتعشوا وطلعوا يشتغلوا فوجدت صوت البنت عظيم وقوى صوتها بناتى لكن قوى جدا ولكن مش عارفة بتقول إيه كانت زى الإسطوانة وبعدين فى الإستراحة قلت له يا شيخ إبراهيم بنتك دى صوتها كويس وسألتها تعرفى تغنى يا شطرة لسيد درويش قالت أيوه أعرف طقطوقة الشيخ سيد درويش وهى «خفيف الروح بيتعاجب برمش العين والحاجب» . وهى بتقولها الفلاحين هيصوا وقالوا لى يا أستاذ إبعت هات العود وبعت البواب اسمه «عم بلال» جاب العود وغنت الأغنية والناس بقوا يشجعوها لدرجة متناهية وقالوا حافظة حاجة تانية قالت أيوه طقطوقة «لآخر لحظة ادينه وياك» .

بعد إنتهاء الحفلة قلت له يا شيخ إبراهيم بنتك صوتها كويس وديها مصر قال وأنا أعرف حد فى مصر قلتله إنى هعرفه بشيخ الملحنين والمطربين اللى فى مصر اسمه «أبو العلا» جاى السنبلاوين يوم ١١ ربيع قابلنى يوم ١١ هقابلك بالشيخ أبو العلا وإنشاء الله يكون لكم نصيب ترحوا معاه وفعلا أقبلنا جميعا يوم ١١ ربيع وعرفته بالشيخ أبو العلا .

وقال لهم تجونى مصر وأنا هحاول أخليها لها شأن كبير أوى فى الوجهه الفنية . وعزمه عندهم فى البيت وبعد كده سافر الشيخ أبو العلا وبعدين راح الشيخ إبراهيم وبنته مصر للشيخ أبو العلا والكلام ده قبل ما أسافر

مصر كما أوضحت . حتى أشتغلت مع «فاطمة سرى» فى كازينو البسفور . وتعاقدت مع صاحب الكازينو وكان يونانى فى الشهر ب ١٥ جنيه مع العشا الكومبليت وكان محدش بيدخل له إلا بالملابس الرسمية وأحنا كنا فى وقت إحتلال ما بين سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٢٠ وكان الكازينو عليه ٢ حراس مصريين و ١٢ إنجليز ويرأسهم «بكيت» إنجليزى (مأمور أو قائد) فكنت دائما بتصل بالشيخ أبو العلا وكان المعجبين بالست المطرية فاطمة سرى كلهم أعيان لأنها كانت بتقول أدوار «سيد درويش» ، لأن كان عهدها زى عهد أم كلثوم» فيما بعد . كان الخواجة صاحب الكازينو قطعلى جواز من باب الحديد. وجانى الشيخ أبو العلا مرة ليلا وقال لى إحنا عايزين منك خدمة أكلم الخواجة علشان «أم كلثوم» تغنى طقطوقة صغيرة فى الإستراحة . وفعلا طلبت منه وقال مفيش مانع تيجى وأنا هخلى البشوات يسمعوها وفعلا حضرت وعملنا إستراحة تغنى وأعلن على المسرح وقال إنها ذى فاطمة سرى وعايزين نشجعها كان فى ذلك الوقت رئيس الوزراء واحد اسمه «توفيق نسيم» (مسيحى) وكانت بريطانيا أمرت «أحمد فؤاد الأول» بتعينه رئيس وزارة حتى إن كان الشعب المصرى مش راضى عنه وكانوا دايما يهتفوا بسقوطه عن الوزراء ويقولوا «يانسيم يانسيم بلاش وزارة كل برسيم» ولكن قوة الإحتلال كانت جبارة وطاغية على الشعب ولكن الشعب قال لا يهم وكان توفيق نسيم له ولد شيطان شديد ومتعجرف وكان اسمه «صليب توفيق نسيم» وبعده كده الخواجه قدم «أم كلثوم» على المسرح وكانت لبسه «عقال» وبالطو أخضر وجزمة بناتى وكانت صغيرة وجلست أمام أبوها وأخوها وخالها علشان تغنى لآن كان الأول والمغنى لازم يغنى وهو قاعد وليس وهو واقف لأن الفن كان له كرامة وأبوها صور لها الطقطوقة اللى عملها الشيخ «أبو العلا» وأبوها صور لها المقام.

اللى هتغنى عليه وكان المستمعين جميعا فى غاية الصمت لأن ماكنش فيه مكبرات صوت فبدأت بالأغنية اللى صورها من تأليف وتلحين «الشيخ أبو العلا» وكان المطلع (صول) والكوبلين والغصن «سيكا» فبدأت كالآتى :-

مطلع / قال ايه حلف ميكلمنيش (الكورس بيردوا عليها أبوها وخالها وأخوها) .

ده بس كلام والفعل مفيش

قال ايه حلف مايكلمنيش

جانى الكلام مكتوب فى جواب

قلت دى جت على الطبطاب

هاجرة أن يطول ده بس كلام والفعل مفيش

قال ايه حلف ميكلمنيش .

طبعا البشوات والبهوات بيسمعوا الأغنية وكان الصوت جميل وكان «صليب» ابن «توفيق نسيم» كان موجود بين المستمعين وكان عايز يظهر ادام الناس وقف وقال ليها «ايه الكلام الصغير ده (هو ده كلام يتسمع) وكان بيستهزأ بيها قدام يعنى ايه عايز البشوات يصلحوه عليكى . فحطت ايدها على صدرها وسكتت وطرقت برأسها .

وأخذتنى الدنيا [illegible] خارج ان واحد تانى محافظ الأسكندرية وله كرامة جامدة وأشتغلى [illegible] والتفت بيرون السواري يعنى [illegible] البلاط ودول موظفين [illegible] الشعب يعنى أنا حاسس أنى [illegible] قلهر [illegible] . وأم كلثوم صبحت على علشان خجلها من [illegible] مطيب فى الحالة دى رميت

العود جنبى ووقفت وقلعت الأسموكن ووقفت وأستعديت للشكل مع هذا الولد وقلت له أنت مين مهما كنت أنا مين وقالوا ده ابن رئيس الوزارة قلت لهم وأنا ابن حاكم أسكندرية ولابد من أعامله بألفاظة دى قال للى بتقول ايه يا خويا قلتله هقولك اهوه اسمع والبشوات والبهوات يسمعوا كلامى الوردة الكبيرة اللى العالم بيشمها كانت وردة صغيرة ولما المربى شجعها ورواها أصبحت كبيرة والعلم كله أقبل عليها ودى وردة صغيرة وهتبقى ورده كبيرة ان شاء الله بتشجيع السادة المحترمين والشعب المصرى وكل من يسمعها .

وأردت أن أنزل من على المسرح أمسك فيه لأنى كنت بلعب رياضة وقتها وحضرت فى الحال صاحب الكازينو الخواجة كرياكو وقال فيه ايه «باسنوسى» فقلت له على اللى حصل فكانت النتيجة ان الخواجة مسك صليب من رقبته وقعد يضرب فيه بالبكس وأراد أن يضربه بالمسدس وقال له ان كنت أنت لك حماية إنجليزية فأنا حماية يونانية وحضر البيكبيت الإنجليزى المنظم للحفلة هو والقوة اللى كانت معاه ورموه فى الشارع مضروب ومتبهدل والعالم كله أتفرجوا على أم كلثوم «شجعوها وطلبوا منه تغنى باقى الأغنية وفعلا كملت الأغنية وكان موجود من المستمعين واحد من عظماء مصر اسمه «أمين بيه المهدى» فاتح منزله لتشجيع كل فنان ويملك قصر باب الخلق وكانوا جميعا المطربين المشهروين والغير مشهورين بيرحوا فى القصر ده بيعملوا بروفات وندوات كل يوم ثلاثاء. وأيضا كان موجود محمد القصبى والشيخ «زكريا أحمد» وهو شاب مطرب السرايا الملكية واسمه «الشيخ سيد الصفتى» ولما انتهينا من الحفلة استمروا فى الجلوس وبعتولى علشان أقابلهم أنا والشيخ إبراهيم

وأم كلثوم واللى معاها وأمين بيه المهدى قال انك شاب عظيم وعندك
نخوة ورجولة وتشكر على اللى عملته واتفقوا مع الشيخ أبو العلا على ان
كل يوم ثلاثاء ياخذوا الشيخ أبو العلا وأم كلثوم فى البيت. لأجل يسلمها
لمحمد القصبجى لتكون [illegible] وكل يوم ثلاثاء ، وبقيت أروح وأحضر
بروفات ومن [illegible] كانت «منيرة المهدية» كانت بتروح هناك «فتحية
أحمد» بثينة أحمد «عفيفة» عزيزة حلمى» «نعيمة المصريه حتى ان فى يوم
منيرة المهدية «أخذتنا» جميعا إلى المسرح وقالت أنا عايزة ام كلثوم
تسمعنى علشان تغنى دى فلما روحنا كانت : أم كلثوم «تبكى لما تسمع
منيرة المهدية من إعجابها بها وتوالت الأيام فى البروفات حتى ان الشيخ
سيد الصفتى أعجب به وجه المطربة فاطمة سرى وقال لها أحنا جالنا
مرسوم ملكى من السلطان «أحمد فؤاد الأول» و «سلامه بيه» رئيس البلاط
لسفرنا إلى الدولة العثمانية (تركيا) لإحياء حفلات لمدة ١٦ شهر وضرورى
أخذ سنوسى بدوى معايا بالاضافة لعواد الشيخ السنوسى حفظه وانا ماخذ
سنوسى معايا وفى الحالة دى اطمئنيت على «الشيخ إبراهيم [illegible] أم
كلثوم» والشيخ ابو العلا والقصبجى وكان أحمد رامى لسه صغير.

وسافرنا فى الباخرة المحروسة من اسكندرية احنا والمطرب الشيخ سيد
الصفتى والموسيقيين وقعدنا هناك ٦ اشهر فى بحيرة مرمره تبعد عن
الأستانة ب ٢٠ كليو ورأينا ما رأينا من العز والكرم والملابس حتى ان
السلطان «عبد الحميد» أمر لنا ان حذاء أى موسيقى لابد وان يكون فى كل
فردة زرارا [illegible] ذى قلب جوهرة ثانية
مثل التركواز وكل واحد منا فى يديه (خمس خواتم) ألماظ وعلى رأسنا
تبيته» ذى الطربوش ومكتوب الدولة العثمانية حتى ان السلطان أمر لنا أن

نتزوج من القصر فسألنا رئيس البلاط ليه كده فقال لأن فينا الخاطب والمتجوز وبيجى فى القصر ده كل الملوك والأمراء العرب لمدة ٦ أشهر واحنا جايين علشان نقيم الحفلات (أما المهم فلازم تكون متجوزين من القصر) .

وفعلا تزوجنا وبعد كده أنتهت مدة ال ٦ شهور ولقيت خطيبتى اتزوجت قريبها السلطان عبد الحميد أنعم علينا ب ٦ أكياس دهب لكل فرد وداخل كل كيس ١٠٠ ريال ذهب والريال يعادل ٥ جنيه مصرى ولما لقيت خطيبتى اتجوزت . فتحت بالفلوس معهد موسيقى جنب سينما أوليمبيا فى شارع عبد العزيز أمام عمر أفندى . ومعهد موسيقى آخر بجوار منزل الشيخ «سيد الصفتى» لأجل بروفات فرقة الموسيقى للشيخ الصفتى .

من ضمن الأعمال أخذت مدارس لتعليم الموسيقى وفى الوقت نفسه وجدت واحد متعهد حفلات له إسم كبير فى مصر لجميع المطربين المشهورين وغير المشهورين اسمه «صديق احمد» ومحلات أفيشات أو إعلانات وعليها صورة «أم كلثوم» وعامل لها أكبر دعاية ففرحت أكبر فرح وقلت انى لابد أورح أزورها فى هذا الوقت اللى أتجوز خطيبتى حصل عنده غيره منى فراح لأبويا فى العزبة بتاعته وقاله ابنك فاتح «دعارة» مش معهد موسيقى ولا حاجة وده سبب مجى للمنصورة فحضر والدى إلى القاهرة وباع كل ما أمتلكته من نوادى موسيقية ولم يواتينى الحظ لمقابلة «أم كلثوم» وهنا مرضت مرض شديد بسبب والدى لما رجعنى للعزبة اللى كلها ناموس وكان لى أخ اسمه محمد قال لأبويا أنت ظلمت أخويا وقتلته واحنا كلنا بنحبه فأبويا جمع كل أخواتى بناء على هذا اللفظ وعرفهم بأنه لم يقتلنى ولكن أنقذنى من القتل لأن حضر له واحد اسمه أحمد خليل

ومعاه خنجر وعلشان كده خاف على أحسن يقتلنى لأن مصر كانت الأول عبارة عن عزبة . وكان فيها فوانيس بس وكان باب الخلق فقط فيه مواتير بسيطة ومنزلنا كان فى منطقة اسمها بركة الفيل بجوار السيدة زينب وكلها ظلام وأحضر شيخ البلد والفلاحين وقلهم أنا جبت ابنى وسطكم وعايزكم تخلوه يمسك العود وبقيت كل يوم امسك العود واغنى ومن ضمن الآيام دى فيه واحد شيخ بلد قلى ياسنوسى أنا هجوز ابنى وعاوزك تجيب الفقى الشيخ وقاللى أنا عايز واحدة تغنى فالشيخ محمد قال وأنا عارف واحدة اسمها «فايقة» فى المنصورة وفعلا حضرنا المنصورة وأخذنا المغنية دى وكان معاها واحدة صغيرة اختها وكان صوتها جميل وقفناها على الكرسى وغنت طقطوقة (أنا على كيفك مقدرش ابدز اخالفك) .

فيه واحد تانى من المتفرجين قاللى ايه رأيك الست بتأخذ كام قلتله ٥٠ قرش قاللى هات الصغيرة فأخذناها وعلمناها حتى كبرت وعلمناها الغناء على جميع أنواعه وأخيرا أبوها طلب منى أنى أتجوزها فتزوجتها وكنت أحضر المنصورة وفيه ناس عندهم فرح قالوا تعالوا غنوا ورحنا غنينا فى البلد وكان فيه مغنية اسمها «أم زيتون» ماتت مسجونة وكان فيه مسرح اسمه مسرح الأسكندراتى فى شارع الجلاء وكان فيه مطربين زى محمد السنباطى و «أحمد الجرشى» بيغنى سورى ومحمود معوض وكانوا مشهورين جدا وكان فى ذلك الوقت نادى الموسيقى فوق قهوة أندريا برئاسة چورج ومشيل والدكتور على عثمان .

وأخيرا ومن كثرة ترددى على المنصورة أنا وزوجتى المغنية أصبح لنا اسم كبير فى الدقهلية وكانت «أم كلثوم» فى الثلاثينيات حضرت حفلة فى المسرح القومى وبعدها فرح ابن محمد باشا الشناوى ولم تسمح الظروف ان نتقابل .

سنة ١٩٤٠ كان إسم «أم كلثوم» كبر وجانى واحد رئيس فرقة فى السنبلاوين وقالى أن شيخ البلد عايز يجوز أبنه وعايز لو تيجى الحفلة أنت وزوجتك وشيخ البلد صاحب الفرح طلع عم أم كلثوم ، وفعلا سافرت وأتفق معانا أننا نأخذ ٢ جنيه وكان فى ذلك الوقت لهم قيمة كويسة . وكان من ضمن المتفرجين الشيخ خالد أخو أم كلثوم وبعد ما خلصنا كان فيه أغنية لأم كلثوم أسمها (شرف حبيب القلب بعد الغياب) تواشيح . ان كنت اسامح وانسى الأسية فى ما خاصتش من لوم عنيه) .

بعد ما خلصنا الحفلة قال الحاجة عايزاك هات الست وأطلعوا سلموا عليها فطلعنا فوق بمجرد ما قابلتها قالتلى مش عيب تشتغل فى الظل أنت والست بتاعتك والمفاجأة أن الحاجة دى طلعت «أم كلثوم» وأتعرفنا على بعض وأصبحنا معرفة وأحبت زوجتى واتعملت الإذاعة برئاسة «مصطفى بيه رضا» . وكان ده سنة ١٩٤٠ وساعات مكنتش بروح .

طقطـــوقـــه

جيت أخاصمه صعب على

بقى له يومين ما بيجيش   وقعدت أعيط ما بيديش

رجعت اصالحه تقل على

يامين يامين يجى يصالحه عليه

ورحت عنده أبوس خده

يامين يامين يصلحه على

وهكذا اشتغلت حفلات وأفراح فى الدقهلية وغير الدقهلية وابنى الكبير إبراهيم مدير الشركة المصرية للبناء والتعمير . وبناته كلهم تزوجوا من مراكز مرموقه .

ويذكر الأخبارى توفيق بدوى «عواد»

عن مكونات العود :-

لازم يكون فيه قالب خشب شكل قالب الجزمة ويكون شكل العود قبل ما يشد العود تركب فيه خشبة مدورة بشكل قعر العود اسمها «قرص» تلصق فى القالب اللى هيتشد عليه العود وذلك بمسمار بسيط علشان يمكن خلعها بعد شد العود .

فى نهاية العود قبل الأوتار توجد «أورق» توضع على القالب وتدبس بمسمار بحيث أنها تتخلع أيضا وذلك لكى بعد شد القصعة تخلع الأورق وفائدتها مع القرص «أنها التى يشد عليها العود كله» .

ونبدأ فى عمل القصعة أو القالب الكبير اللى يشبه البطيخة وبعد ذلك يشد الضلوع اللى على شكل ضلع الإنسان ورقمهم لابد أن يكون رقم فردى (٥، ٧، ٩) إلي ٢١ ضلع وهذا يعتبر أكبر قالب بعد ذلك نبدأ بتركيب ضلع واحد فقط طرفه على الأورق والطرف الآخر على القرص وذلك بالغره وبعد ما ينشف نلصق ضلعين آخريين ثم نتركهم لينشفوا ونكرر بعد ذلك كل مرة إثنين إلى أن يستكمل عدد الضلوع على القصعة .

بعد ذلك نبدأ فى تركيب الرقبة وهى عبارة عن خابور يمسك فى الرقبة و«الأورق» نصفه فى الرقبة ونصفه فى الأورق .

بعد كده وش العود لابد أن يكون ٤ قطع أو ٦ قطع ولابد أن يكون من أخشاب ممتازة مثل الحور ، الزان ، الموضة أو بلاصندر (يصنع من القصعة) أما الوش من خشب السويد وأبيض . لازم تتعوج ضلوع على النار .

وداخل العود دواقيس تشبه العروق التى تحمل سقف الشقة تلصق فى الوجه من الداخل ولابد أن يكون برقم زوجى حسب إتساع الوجه قبل تركيب الدواقيس يعمل فتحات واسعة بالأركيت لأجل تتركيب الشماس المزخرفة ويركب الوجه على القصعة بعد الإنتهاء من تركيب الدواقيس وبعد ذلك تركب الشماس بطريقة فردية فائدة الشماس أنها بتجلى الصوت وتخرجه من داخل القصعه إلى الخارج .

رأس العود : بنخرم للمفاتيح لمطلوبة (١٠ ، ١٢ مفتاح) وبعد تخريمه تخرم المفاتيح ويتم تركبيهم ويعمل فى نهاية البنجأ هرمه وهى تشبه الهرم وفائدتها أنها تمسك البنجأ فى بعضه لأنه مكون من ٣ أقسام . وفائدة المفاتيح أنها بتشد الأوتار لأن عددها بيكون مساو لعدد الأوتار .

بعد ذلك يتم تركيب خشبة اسمها الفرس فى وجه العود وبها ١٢ خرم من أجل تركيب الأوتار وبتركيب ضغط بالغرة وبعد جفافها تركب الأوتار فى إلفرس والطرف الآخر فى المفاتيح حسب الترتيب ويشترط فى رأس العود قطعة أسمها أنف العود يكون فيها خطوط للأوتار تمسكها علشان متهريش .

وبعد ذلك يوجد قشرة خشب «رقمه» من الزان للحفاظ على وجه العود لعدم تجريحه أثناء العزف بالريشة .

أسماء الأوتار :-

وتر طخين أصفر اسمه «صول» باللغة الأجنبية وباللغة العربية (ناهوند) .

والذى يليه أصفر أيضا أرفع قليلا واسمه «لاَ» وباللغة العربية اسمه (حسينى) .

الوتر الثالث يكون من الجلد واسمه «رِى» وباللغة العربية اسمه (دوكد) .

الوتر الرابع ارفع واسمه «صول الجواب» وباللغة العربية (نواه) .

الخامس والأخير اسمه «دو» وارفع قليلا من الصول وباللغة العوبية (كروان) السبع أوتار الأولى أسمهم ديوان قرار الموسيقى فى العود .

تاريخ تصنيع العود

فى عهد سيدنا سليمان طلب سيدنا سليمان من الجان شئ يسليه فعملوا القالب مربع ولكن من غير شماس وركبوا الأوتار من جلد الغربان وتركوه على سرير فى مكان فدخل فار كبير شم ريحة الأوتار فأكلها بسنانه ومن شده الفخر سنانه خرمت وجه العود بعد ما كان صوت العود مقفول ومنخفض . الحفر اللى خرمتها الفئران ظهرت صوت العود وذلك بعد تركيب أوتار جديدة وكان هذا الشكل أعجوبه وهذا سبب إختراع العود عهد سيدنا سليمان ومع مرور السنين أتحسن العود كما هو بشكله الحالى .

ملحق رقم (٢)

حصر للموسيقيين بمدينة المنصورة والآلات الموسيقية وأهم العازفين

للفنان عبد المنعم القشيرى

عازفو القانون :

عازفون على آلة القانون بنادى الموسيقى الشرقى :-

١ - **الأستاذ الفنان محمود إبراهيم** :-وهو غير الأستاذ محمود إبراهيم عازف الكمان المشهور ولم يسعدنى الحظ لأن أقابله لأنه كان من جيل الأوائل .

٢ - **الفنان والأستاذ روفائيل حنا** :- وهو أول من تعلمت على يديه آلة القانون إذكان مدرسا للموسيقى بالمنصورة ثم تركها وأستقر بالقاهرة حيث أصبح العازف الأول على آلة القانون فى فرقة الموسيقى العربية بالقاهرة والتى كونها وأشرف على قيادتها الفنان الراحل عبد الحليم نويرة.

٣ - **الفنان والموسيقار محمد صالح** :- ومن حبه لهذه الآلة العريقة غير اسمه بأن أضاف بين اسم عبده حتى يصبح اسمه مثل اسم الفنان الأول القدير محمد عبده صالح، وكان بيته يوميا تنبعث منه الأصوات الموسيقية الشعبية والتى كان دائما يرحب بأصدقائه من محبى الفن فى منزله.

٤ - **الفنان الموسيقار كامل إبراهيم** :- ويكفى أن تحكم على عزفه الرائع الشجى عندما تستمع إلى العزف على القانون فى أغنية كليوباترا أو

أغنية يا مسافر وحدك وغيرها من ألحان الموسيقار محمد عبد الوهاب الذى اختاره عازفا فى فرقته لمهارته الفائقة وإحساسه المرهف وقد توفى رحمه الله وهو فى سن الشباب .

٥ - الفنان الموسيقار عبد المنعم القشيرى :- وكما سبق كانت هوايتى للقانون هواية ملكت على كل حواسى ومن الذكريات التى لا أنساها العزف المنفرد على القانون فى برامج الهواه الذى كان عند بداية ظهور التليفزيون وأذيع يوم ١٣ يونية ١٩٦٤ وقد توالت التسجيلات بعد ذلك فى الإذاعة والتليفزيون فى جميع المناسبات وخصوصا الحفلات التى سجلت فى برنامج الموسيقى العربية تقديم الدكتورة رتيبة الحفنى وإخراج السيدة : آمال عزت والبقية تأتى وما زال العازف الوحيد على هذه الآله حتى عام ١٩٩٥م .

العازفون على آلة القانون بنادى هواة الموسيقى والتمثيل :

١ - الفنان الموسيقار عازف القانون المعروف امين فهمى :- وهو من أوائل الذين ساهموا فى فكرة تأسيس هذا النادى وبجانب عزفه الممتاز فقد ألف كتابا لتعليم الموسيقى ومبادئها علاوة على كم هائل من المقطوعات الموسيقية والسماعيات والبشارف وقد أهدى مقدمه هذا الكتاب لصديقه الحميم الموسيقار ذكريا أحمد الذى كان دائما يصاحبه فى جميع الحفلات الخاصة التى كانوا يقيمونها ثم بعد ذلك أستقر فى القاهرة وعمل بالإذاعة سكرتيراً فنيا لها وكما قلنا له مؤلفات موسيقية عديدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مقطوعة ليالى المنصورة وهى خلاف المقطوعة الموسيقية التى ألفها الفنان الكبير عطية شرارة إذا أن الأولى من مقام الهزام والثانية من مقام العجم .

٢ - الفنان والأستاذ *إبراهيم غنيمة* := وهو فنان وعازف قدير طالما سعدنا بمعزوفاته فإنه فى النادى كان فعلا عازفا ماهرا بحق وله ابن يدعى د/رضا غنيمه وكان يعمل موجها للموسيقى العربية بالكويت الشقيق.

٣ - الفنان الأستاذ محمود عبد *النبي* :- وكان مدرسا بالموسيقى العربية بالمنصورة وله ألحان شهيرة تمثل بعض الأوبرتات علاوة على محصوله الهائل من البشارف والسماعيات واللونجات وبجانب عزفه على القانون فهو عازف جيد على العود ويعمل حاليا مديرا لمدرسة برج النور والحمص.

٤ - الفنان القدير والممثل الكوميدى الرائع الأستاذ محمد شاولستون :- وكان حبه لهذه الآلة لا يشغله عن ممارسة التمثيل الكوميدى معنا فى النادى وهو الآن فى القاهرة نجم لامع فى عالم الكوميديا .

٥ - الفنان القدير عبد *المنعم القشيرى* :- وقد تعلمت أيضا آلة القانون فى هذا النادى القدير ومارست التدريب عليها مثل النادى الموسيقى الشرقى .

ومن خارج هذين الناديين العريقين بعض الزملاء الذين لم يستمروا فى العزف لظروفهم الإجتماعية وهم :-

١ - الفنان الدكتور : أنس عبد *القادر* مدير مستشفى الجمالية دقهلية .

٢ - الفنان الدكتور : رؤوف مفيد طبيب العيون بالمنصورة .

٣ - الفنان الأستاذ : احمد فاروق مدير الإدارة التعليمية .

٤ - الفنان : حسن *غبالى* .

٥ – الفنان : فوزى النادى .

٦ – الفنان : محمود السنغاوى وهو محامى ويعمل بالأسكندرية ومازال يمارس هوايته حتى الان .

أولا : عازفو الكمان :

١ – هشام القشيرى :- وكان فى صغره يقوم بالعزف المنفرد على الإيقاع والذى قدمه عازف الإيقاع بالقاهرة فى فرقة أم كلثوم حيث كان هذا العزف المنفرد فى أغنية فكرونى وكان ومازال صعبا حتى الآن ولم يكرر عبد الوهاب مرة أخرى هذا علاوة على أنه كان مصاحب له فى الحفلات وكان عازفا على الدف والبونجز . اختياره لتدريس الموسيقى منتهى التوفيق وقد نال عدة جوائز وشهادات تقديرية من مختلف الجهات .

٢ – الأستاذ والفنان حسين الجباخانجي :- وهو نجل الفنان الكبير الأستاذ حسن وهو حاصل على البكالوريوس فى الموسيقى تخصص كمان وبيانو وقد قام بمجهود كبير فى سبيل إستمرار فرقة المنصورة للموسيقى العربية وهو يعمل حاليا موجها عاما للتربية الموسيقية بالتربية والتعليم وأستاذ لآلة الكمان بالتربية النوعية وكان عضوا بارزا فى فرقة الدكتور سامى نصير الموسيقية بالقاهرة .

٣ – الفنان الموسيقار الأستاذ محمد الغالي :- وهو مدرس بالمدارس الثانوية الزراعية وقد درسنا معا فترة بمعهد الموسيقى العربية بالقاهرة وحصل على إتمام شهادة الدراسة بالمعهد التى أهلته لأن يلتحق بوظيفة بالمدارس الحرة بالمملكة العربية السعودية وبعد عودته اشترى أورج وكون فرقة موسيقية غنائية باسم «شروق» وله

ألحان عديدة فى الأناشيد والموسيقى كان يقدمها فى مسابقات المدارس الإبتدائية ونظرا لأنه كان ملتزما بالدقة أطلقنا عليه لقب «دقيق المواعيد» .

عازفو الكمان فى نادى هواة الموسيقى والتمثيل :-

١ - الفنان الموسيقار الأستاذ محمد الشاعر :- وقد عمل مدرسا للغة الفرنسية بمدرسة المنصورة الثانوية للبنين ثم رقيبا على الأفلام الأجنبية بالتليفزيون ثم مذيعا بإذاعة (مونت كارلو) بباريس وهو من الذين ساهموا بنصيب وافر لتأسيس نادى هواة الموسيقى وهو من خيرة العازفين على آلة الكمان حيث يجيد العزف عليها بالطريقة الشرقية والطريقة الغربية وقد عاد بسلامة الله من فرنسا وأتخذ من الأسكندرية مقرا له حيث أصبح ملحنا بالإذاعة والتليفزيون حيث كانت ألحانه ذات طابع خفيف ومرح وهو الشقيق الأكبر للفنانة عايدة الشاعر التى نسمعها دائما من خلال الإذاعة والتليفزيون وتبعث البهجة والسرور ومن أفضاله على النادى أنه أفتتح فصلا دراسيا لتعليم اللغة الفرنسية بدون مقابل.

٢ - الفنان الموسيقار الأستاذ جان عاذورى :- وهو أيضا من الذين ساهموا فى البداية لتأسيس هذا النادى وكان بحق دينمو هذا النادى لظروف تفرغه وكان أستاذا للكمان الغربى لمحبى العزف على هذه الآلة وقد أفادنى كثيرا فى تعلم النوتة الموسيقية .

٣ - الفنان الأستاذ متولى رزق :- وكان رئيسا لقلم المحضرين بالمحكمة ومن عشاق العزف على هذه الآلة وأذكر له تأكيدا لقدرته الفائقة فى العزف أنه كانت توجد مقطوعة موسيقية باسم «فى المعادى» وهى

من مؤلفات الموسيقار محمد عبد الوهاب كان فيها جزء يقوم بالعزف به فنان قدير من القاهرة وكان مشتركا دائما فى فرقة الموسيقار محمد عبد الوهاب وفرقة كوكب الشرق أم كلثوم ألا وهو الفنان (يعقوب طاطيوس) وكنت كلما جلست أمامه وهو يعزف هذا الجزء أتخيل نفسى جالسا أمام الفنان طاطيوس نظرا لدقته فى العزف وحقيقة يجب ذكرها أنه لم يتقاض مليما واحدا عن اشتراكه فى أى حفلة من الحفلات التى يقيمها النادى مثل ناظرة محمد حافظ وكان أيضا يقوم بالتدريس للهواة والمحبين لأعضاء هذا النادى .

٤ – الفنان الهادى المثالى ***رضا هواش*** :- وكان عاشقا للكمان الغربى بحق حيث كان يتمرن على هذه الآلة يوميا أكثر من سبع ساعات وكان أحد أعضاء النادى وهو المهندس حسن الموتيدى عاشقا للغناء الأوبرالى وأيضا محبا لسماع الكونشيرتو والكمان بالذات وكان يشجعه ويشترى له على حسابه الخاص جميع الأسطونات الحديثة التى تصل إلى مصدر التى يعزفها المشاهير فى العالم المشاهير فى العالم أمثال «ياهودا مينوهم» الذى كان له إسطوانة تسمى «طنين النحلة» وهى آية فى الصعوبة وقد حضر هذا العازف القدير للقاهرة منذ سنوات لقيادة الأوركسترا السيمفونى فى مصر أما العازف رضا هواش فقد أنتقل إلى رحمة الله فى عمر يناهز العشرين عاما .

٥ – الفنان الأستاذ ***الهادى السيد علي السراج*** :- وكان مجموعة من الهوايات وكان عازفا ممتازا على العود وأيضا على الكمان الشرقى والغربى وأيضا .على الجيتار وأيضا على الفلوت وكان فنانا تشكيليا يهدى لوحاته لأصدقائه فى المناسبات بدون مقابل .

٦ - الفنان الهادى محمد عثمان جاويش :- وهو موجه بالتربية والتعليم الثانوى الصناعى ومن الذين كانت غيرتهم على الموسيقى العربية تفوق الوصف وكان دائم التوجيه حبا للوصول إلى الأحسن .

٧ - الفنان الهادى انور حسن :- وكان تاجرا لأدوات العمارة ويجيد العزف على آلة العود والكمان ودقته فى الحضور لا يمكن وصفها كزميلة محمد الغالى وعندما بدأنا فى توجيه لبس الفرقة «جاكيت أبيض، وبنطلون أسود، كان يتصرف لإحضار جاكيتات بيضاء لبعض أعضاء الفريق حتى يظهر الجميع بصورة مشرفة .

٨ - الفنان والأستاذ على عبد الحميد شرف :- وهو أستاذ للموسيقى وعازف بارع على آلة الكمان وكان يجمع بين الإنضباط الشديد والإخلاص فى العمل والحقيقة كان رئيسا وقائدا للفرقة الجامعية الموسيقية وملحنا بارعا للأعمال المسرحية وخصوصا الفرقة المسرحية بسماد ظلخا التى كانت تفوز دائما بالمركز الأول فى المسابقات وكان دائما يحمل أفكار جديدة لتطور الفريق وآخر أعماله الموسيقية مقطوعة باسم «مصيف بلدنا الحبيب جمصه .

٩ - الفنان والأستاذ الموهوب محمود الجرشة الصغير :- وهذاالفنان من صغرة كان ملفتا للنظر حيث بدأ هوايته بترديد أغانى أم كلثوم الذى شاء القدر بعد عمر طويل أن يكون من أمهر العازفين الشباب فى فرقة كوكب الشرق أم كلثوم. ويدأ هوايته للكمان من صغره بتدريب وتوجيه والده الموسيقار محمود الجرشة ثم حصل على بكالوريوس الموسيقى وأختارته أم كلثوم عازفا لآلة الكمان بفرقتها ومما يذكر عن قوته وإمكانياته فى العزف على هذه الآلة ما ذكره الأستاذ الكبير

أحمد الحفناوى فى المجلة الفنية التى كانت تقدمها «أمانى ناشد» حيث كان الغور «محمود الجرشى» وقد كانت تسجيلاته مع الفرقة الماسية لحن الموسيقار «محمد عبد الوهاب» من غير ليه حيث من شاهد هذا التسجيل فى التليفزيون يرى تجرؤ محمود الجرشة بإضافة بعض الحركات الفنية أثناء التسجيل ولكن الموسيقار أحمد فؤاد حسن كان يقول يا أساتذة أقرأوا اللى أدامكم .

١٠ - الفنان والأستاذ الموهوب **احمد الجرشة** :- ولا أقول كثيرا أكثر من أنه يقوم أخاه محمود الجرشه ولكن أصيب ببعض الأمراض فى شبابه أقعدته عن العزف .

١١ - الفنان والأستاذ الموسيقار سيد مكي :- وهو التوأم الروحى للفنان محمود الجرشة الصغير ويعمل حاليا بدولة الكويت مفتشا للتربية الموسيقية وقد شارك أخاه التوأم محمود الجشة فى جميع التسجيلات الغنائية للفنان عبد الحليم حافظ أثناء وجودهم فى الفرقة الماسية وهو بجانب هذا ملحن ممتاز وله خيال بارع ولا ننسى اللحن الذى قام بصياغته لفرقة الموسيقى للفنون الشعبية (فؤاد كشك) عن اللوحة التى اسمها «بحر البقر» والتى كانت تصور الإعتداء الغاشم على هذه مدرسة بحر البقر الإبتدائية وآخر إنتاجه الموسيقى مقطوعة من إيقاع السمعى .

١٢ - الأستاذ والفنان والمايسترو **عبدالفتاح غالى**:- وهو بجانب عزفه الممتاز على هذه الآلة فإن له موهبة فزة فى حفظ الأغانى والأدوار والتواشيح والسماعيات واللونجات يصعب على كثير من الهواة هذه الأيام الإلمام بها وسيأتى ذكره فيما بعد مع القاده للفرقة الموسيقية

١٣ - الفنان والموسيقار الأستاذ محمد صلاح الإمام :- وكان بحق عازفا وغيورا على فن الموسيقى العربية وقد قدم لفرقة المنصرة للموسيقى العربية بعض أدوار أم كلثوم التى قام بتحفيظها للفرقة والتى قدمتها ضمن برنامج الإحتفال بذكرى أم كلثوم .

١٤ - الأستاذ الفنان الموسيقار احمد فاروق :- وهو عازف ماهر على آلة العود والكمان ثم بدأ التدريب على آلة القانون وتركها وكان بمثابة صوت الموسيقى العربية عند المسؤلين فى جميع الإجتماعات والتى كانت الفرقة تعهد له بها لتقديمها إلى المسؤلين فى المحافظة والثقافة لحل المشاكل التى تواجهها .

١٥ - الفنان الأستاذ محمد القداح :- وهو حاصل على البكالوريوس فى الموسيقى ويعمل حاليا بفرقة الموسيقى العربية بالقاهرة بقيادة حماده النادى. ومن الشباب الذى أثبت وجوده فنيا فى جميع الأماكن التى عمل بها سواء النشاط الجامعى أو خلافه كذلك الأساتذة .

١ - محمود البنار .	٢ - محمد موسى شوكت .
٣ - أحمد موسى شوكت .	٤ - أحمد بصل .
٥ - حامد بصل .	٦ - كمال عبد الغنى .
٧ - أمين النفيلى .	٨ - فتحى النفيلى
٩ - السيد حجازى	١٠ - السيد جلال
١١ - زهير مصطفى .	١٢ - مصطفى صالح .
١٣ - مصطفى عبد المنعم .	١٤ - فاروق إبراهيم .
١٥ - أيمن محمد .	

ولا ننسى أفضال أستاذ كبير كان معنا فى نادى الهواة يمتعنا بألحانه البديعة وأخلاصه الملحوظ فى تعليم آلة الكمان ألا وهو الأستاذ «حسب» يسانده فى هذا فنان كبير وهو الأستاذ «فتحى المهى» الذى ظهر إخلاصه واضحا فى نشاط نادى هواة الموسيقى والتمثيل بالمنصورة .

وللتاريخ واحقاقا وشهادة على العصر نذكر مجهود بعض الفنانين على هذه الآلة الذين ساهموا بنشاط واضح وملموس فى تكوين وإستمرار فرقة المنصورة للموسيقى العربية هم الأساتذة :-

١ – حسين الجباخانجى — **٢ – عبد الفتاح غالى**

٣ – محمد صلاح الدين الإمام — **٤ – محمد الغالى**

٥ – أحمد فاروق — **٦ – محمد القداح**

٧ – حسن غالى — **٨ – نعيم غالى**

٩ – مجدى على محمد — **١٠ – ماجد السقا**

١١ – المهدى الدياسطى — **١٢ – نصر محمد نصر**

١٣ – مصطفى عبد المنعم — **١٤ – فاروق محمد**

١٥ – كمال عبد الغنى — **١٦ – أيمن محمد**

ومن السادة مدرسى الموسيقى على هذه الآلة :-

١ – ماجد السقا — **٢ – وهيب عبد الحميد**

٣ – لويس ميخائيل — **٤ – أنيس محمد**

٥ – رضا محمد

وأيضا من مدينة ميت غمر نخبه جيدة وممتازة من العازفين على آلة الكمان وهم الأساتذة :-

١ - الفنان الدكتور عبد العزيز ابو النجا صاحب صيدلية الشفاء :- وكان بحق الأب الروحى لهواة الموسيقى بمدينة ميت غمر حيث كان دائم النشاط لإقامه الندوات الموسيقية هذا بجانب عزفه الممتاز على آلة الكمان وكانت الصيدلية بمثابة نادى يجتمع فيه محبو الفن .

٢ - الفنان الموسيقار الأستاذ محمد سيف :- وكان وكيلا بمدرسة ميت غمر الثانوية للبنين ثم ترك مدينه ميت غمر واستقر فى القاهرة واشترك مع الفنان الموسيقار «عبد العظيم عبد الحليم» صاحب وقائد فرقة «النيل الموسيقية» حيث اشترك بها بجانب عمله الأصلى . وكان المدير الإدارى والفنى لهذه الفرقة .

٣ - الفنان الأستاذ محمد عبد العزيز ابو النجا :- وهو حاصل على بكالوريوس الموسيقى شعبة الكمان وقد ورث هذا الفن عن والده الموسيقار ابو النجا .

٤ - الأستاذ الفنان الموسيقار عبد العظيم عبد الحليم :- وهو من العازفين الأوائل والمشهورين بالقاهرة وقد كون هذه الفرقة الموسيقية واسمها «فرقة النيل» وكانت تدير الفرقة الوحيدة التى طالما قامت بالإشتراك بالتسجيلات الإذاعية والتليفزيونية للمطربة الكبيرة «الحاجة شاديه» وله مؤلفات موسيقية عديدة كانت آخرها مقطوعة موسيقية اسمها «القطة» وهى التى نسمعها دائما فى بداية البرنامج التليفزيونى تاكسى السهرة وقد أهداها لهذا البرنامج وكل من يشاهد البرنامج يرى كلمة الإهداء وهو الأخ الأكبر للمطربة القديرة «مديحة عبد الحليم» .

٥ - الفنان احمد عبادى :- وكان عازفا ماهرا على آلة الكمان على الرغم من ظروفه الإجتماعيه إذ أنه كان يتحمل مسئولية إدارة المخبز الذى يملكه ولكن هوايته كانت بمثابة عشق لهذه الآلة .

٦ - الفنان والأستاذ الموسيقار علي ابو رجيله :- وكان عازفا ماهرا على الآلة ومنزله لا يخلو من محبى العزف على هذه الآلة حيث كان يقوم بالتدريس لهم على مستوى الهواية .

٧ - الأستاذ الفنان عبد العظيم الطامى :- وكان مفتشا للموسيقى لمدارس ميت غمر ويجيد العزف على آلة الكمان وأيضا آلة التشيللو التى سيأتى ذكرها .

عازفو الطبلة والدرامز والإيقاع :-

١ - الفنان الأستاذ عبد الهادى سليط :- ويعتبر أول العازفين على آلة الطبلة علاوة على أنه أول من أدخل آلة الدرامز إلى المنصورة وضرباتها واستعملها مع الآلات الوترية كما أنه كان يمتاز بصوت شجى حيث أنه كان من المتعصبين لألحان الموسيقار محمد عبد الوهاب .

- الفنان الأستاذ السيد المهدى : ويعتبر أبو الهواة العازفين لهذه الآلة وقد ترك المنصورة إلى القاهرة وعمل مدة كبيرة بجميع الفرق الموسيقية وكان حبه الشديد للفرقة الموسيقية المصاحبة للفنان ... المنولوجست حمادة سلطان حيث كان صديقا له وأستمر مدة ... يعمل معه .

٣ - الفنان الأستاذ محمد أبو حسن :- ويعتبر العازف الأول على الطبلة حاليا على مستوى المحافظة للأسباب الآتية .

أ - أنه يحفظ الكثير جدا من الأغانى والأدوار والتواشيح والبشارف والسماعيات واللونجات والمقطوعات الموسيقية البحتة .

ب - أنه شارك فى بداية نشاط فرقة المنصورة للفنون الشعبية «فؤاد كشك» وفرقة المنصورة للفنون الشعبية «منيرة عبد الباسط» والحقيقة أن من صفات عازف الإيقاع المشترك مع فرقة الفنون الشعبية لابد أن يكون منتهى اليقظة والحرص والإنتباه لأن أى خطأ ولو كان بسيطا يحدث دريكة للفرقة الموسيقية وكذلك الراقصين والراقصات على المسرح وكان هذا ما يميزه عن غيره حتى الآن لأنه كان يشارك فى العرض الواحد لأكثر من أثنى عشر تابلوه غنائى راقص وهذا ما لم يحدث مع أى عازف إيقاع آخر فى المنصورة .

ج - أنه ساهم فى إنشاء فرقة المنصورة للموسيقى العربية بإشتراكه فى العزف فيها وكان مثالا للإلتزام بمواعيد الحفلات والبروفات التى جعلت منه عازفا فريدا بحق لأن الموسيقى العربية تحتوى على دروب صعبة قلما يلحن منها الملحنون الآن وتستعمل بكثرة فى أغانينا الحديثة مما جعله عازفا متمكنا فى هذا اللون من الإيقاعات الصعبة.

د - أنه بدأ حياته الفنية مطربا مشهورا يغنى جميع الألوان الغنائية مما ساعده حاليا على مصاحبة أى مطرب وكان لسرعة حفظه الأغانى أن أطلقنا عليه «الريكورد الآدمى» وكنت السبب فى تحوله من الغناء للعزف على الإيقاع مما جعله يلومنى على ذلك بالرغم من شهرته فى العزف على الطبلة والرق والبونجر .

٤ - **عبد الخالق عبد الخالق** :- وهو من الذين نشأوا فى نادى الهواة والتمثيل بالمنصورة وصاحبنا فى كثير من المقطوعات الغنائية والموسيقية هو وأخوه حسن الذى سيأتى ذكره بعد وهو أول من قام بالعزف منفردا على الإيقاع بمعنى أنه كان يعزف جزءاً من الإيقاع ثم يسكت ليكمل أخوه جزءاً ثانياً وقد شاهدنا مثل هذا العزف حاليا من الفنان الأول عازف الرق على مستوى الجمهورية الأستاذ «محمد العربى» ونجله هشام العربى والحق يقال أن عبد الخالق وأخاه هما أول من قدم الفكرة منذ السيتينات وهو الان مقيم فى أمريكا وأستقر هناك حتى الآن .

٥ - الأستاذ الفنان **حسن عبد الخالق** :- وهو أخو الفنان عبد الخالق وهو أيضا ماهر جداً فى العزف على الطبلة وقد ترك المنصورة وأثبت وجوده فى القاهرة وسط عمالقة العازفين على هذه الآلة ثم ترك القاهرة إلى فرنسا وما زال يعمل بها حتى الان .

٦ - الفنان الأستاذ **محمود بسكو** :- وهو من أمهر العازفين على الطبلة وقد ترك المنصورة منذ زمن بعيد ويعتبر فى مستوى العازف الأول على الطبلة الأستاذ كراوية لا يقل عنه مهارة أبدا وقد اختاره المطرب الشعبى الكبير الأستاذ محمد الكحلاوى عازفا معه فى جميع تسجيلاته الدينية حيث إن الإيقاع عنصر مهم وظاهر فى الألحان الدينية وكان دائما فى فرقة صلاح عطية الموسيقية والتى كانت تصاحب هذا الفنان فى جميع حفلاته وتسجيلاته الغنائية الدينية وكان يتمتع بخلقه الكريم وأيضا كرم الضيافة حيث كان يشجع أبناء الدقهلية عند اللجوء إليه فى أى أعمال فنية وخلافه بالقاهرة .

٧ - الفنان الأستاذ **محمد الاحجر** :- وهو أيضا كان فنانا عظيما متعدد المواهب فعندما ترك المنصورة إلى القاهرة من زمن بعيد كون فرقة إستعراضية للأكروبات من أبنائه وبناته وطاف بها العالم وكانت آخر جولاته فى اليونان وهو ملحن ممتاز وعضو نقابة المؤلفين والملحنين بفرنسا علاوة على نشاطه الدائم فى نقابة الموسيقين بالقاهرة لرعاية مصالحهم ومطالبهم .

٨ - الفنان الأستاذ **نـــادر** :- وهو ما زال مقيما بالمنصورة وكان فى شبابه يغنى وهو ممسكا بالطبلة وكان له جمهور كبير يحب الإستماع إليه فى جميع الأغانى التى كان يقدمها .

٩ - الفنان الأستاذ **احمد الديب** :- وهو زميل الشباب ولكننا شاهدناه فى برنامج حكاوى القهاوى الذى تم تسجيله بالمنصورة فى رمضان ١٩٩٥ وأيضا له موهبة أخرى وهى العزف على الصاجات التى أختفت تقريبا من الفرق الموسيقية إلا فى القاهرة حيث نراها واضحة فى الألحان الدينية .

١٠ - الفنان الأستاذ **حسين القط** :- وهو من شباب الجيل الصاعد ومتمكن جدا فى العزف على الطبلة .

١١ - الفنان الأستاذ **إبراهيم عقيلة** :- وهو أيضا من الجيل الذى كان يتمتع بإحساس فى العزف على آلة الطبلة وكان مطلوبا دائما للمشاركة فى جميع الفرق الموسيقية ومع المطربين والمطربات لحفظه مجموعة كبيرة من هذه الأغانى .

١٢ - الأستاذ الكبير **كمال إبراهيم** :- وهو من الفنانين الذين أشتهروا بالعزف على آلة الدرامز إلى جانب الطبلة .

١٣ - الفنان الأستاذ محمد *المصرى* :- وهو أيضا كان زوجا لإحدى الفنانات الكبار بالمنصورة مما ساعده على حفظ الأغانى والمصاحبة بالعزف مع معظم الفرق الموسيقية .

١٤ - الفنان الأستاذ فايز *المغربى* :- وهو من الجيل المصاحب لنا وقد أنتقل إلى القاهرة وأستقر بها وقد أعتزل العزف على هذه الآلة لمركزه الإجتماعى المرموق .

١٥ - الفنان الأستاذ نبيل *المغربى* :- وكان عازفا ماهرا ومعلما بطريقة غير مباشرة لمجموعة من هواة العزف على الإيقاع .

ثم يأتى دور الشباب من العازفين على هذه الآله والذين سيأتى ذكرهم بعد

١ - الفنان الأستاذ محمد الدمرداش ٢ - الفنان الأستاذ السيد عمر

٣ - الفنان الأستاذ إبراهيم عثمان ٤ - الفنان الأستاذ حمدى الصباغ

٥ - الفنان الأستاذ مصطفى عبده ٦ - الفنان الأستاذ جمعه عبده

٧ - الفنان الأستاذ نبيل أبو ورده

٨ - الفنان الأستاذ عاطف محمد :- حاصل على بكالوريوس التجارة وترك المنصورة إلى القاهرة حيث عمل مع الفرقة الجامعية بقيادة مصطفى عبد الحميد . كان مديرا إداريا لها لمؤهله .

١٦ - الفنان الأستاذ فتحى نور :- وكان بجانب موهبته الفزة كان راقصا ممتازا لفرقة الفنون الشعبية «فؤاد كشك» ثم أنتقل وأستقر بها عازفا وراقصا بفرقة رضا للفنون الشعبية وما زال بها حتى الآن .

١٧ - الأستاذ محمد سامى :- وهو من الأعضاء المؤسسين لفرقة «ميمى جروب» وما زال المدير الإدارى والمالى لها وعازفاً بها وقد أستقر

به المقام فى العزف على الدرامز بالفرقة نفسها .

١٨ - **الأستاذ مجدى نسيم** :- وهو زميل للفنان محمد سامى بفرقة ميمى جروب وهو عازف على الطبلة .

الأستاذ ممدوح شاهين - طارق السعيد - أحمد سليمان - محمد الصاوى - محمد حلمى .

محمد عاشور وهو صاحب ومدير فرقة وقد عمل مدة عمل مدة طويلة بالقاهرة ثم عاد للمنصورة حيث كون بها فرقة موسيقية غنائية .

الأستاذ ياسر النبوى - إيهاب النبوى - أحمد سليمان - نبيل محمد ،عريجد، هشام القشيرى .

ملحق رقم (٣)

صور من مجتمع الدراسة

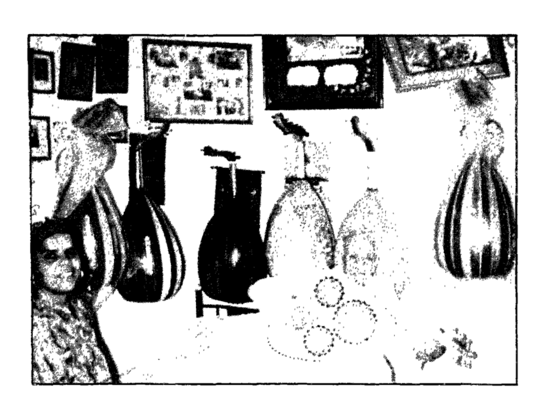
محمد توفيق بدوي

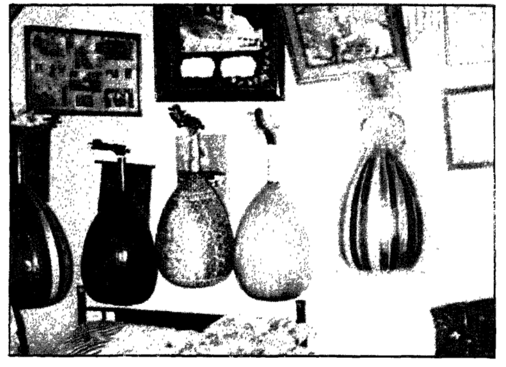
أقدم الموسيقيين بالمنصورة



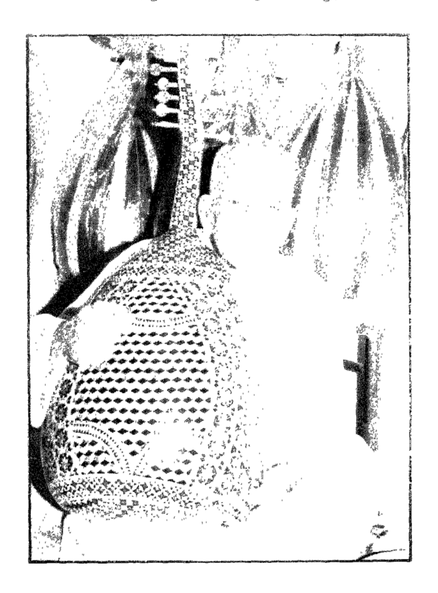
الفنان عبد المنعم القشيرى

مجمـوعـة أعـــواد

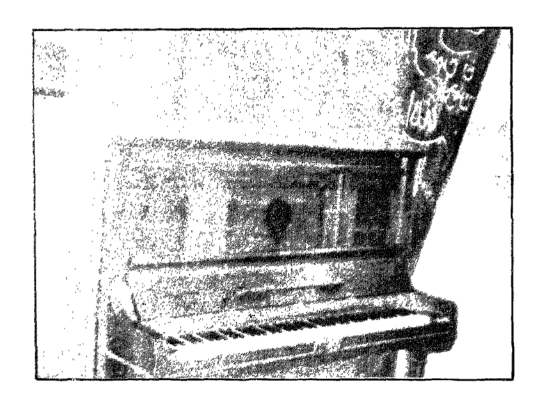




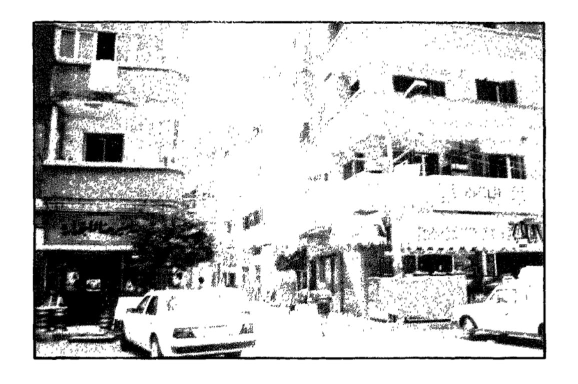
نموذج آخر من العود المطعم بالصدف



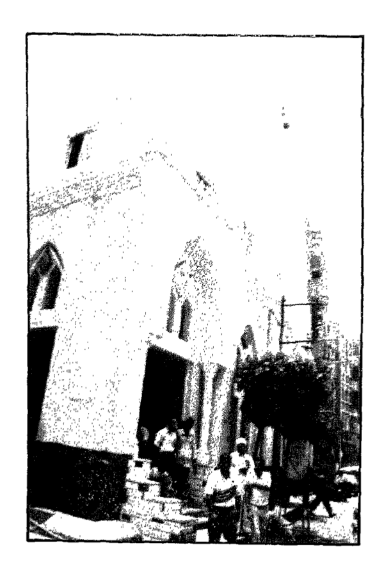
بيانو من الطراز القديم بقصر الثقافة بالمنصورة



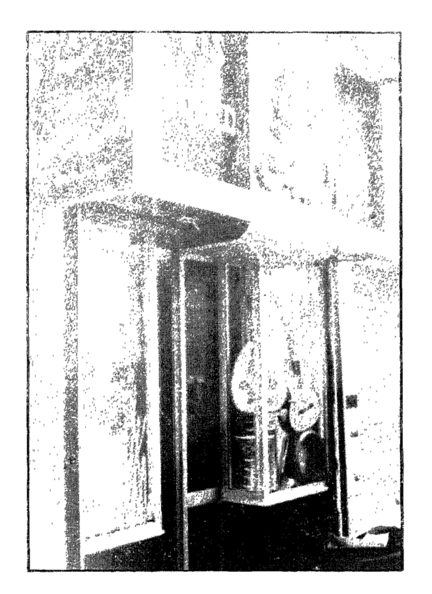
مدخل شارع صيام من شارع بنك مصر



جامع صيام الذى سمى الشارع باسمه



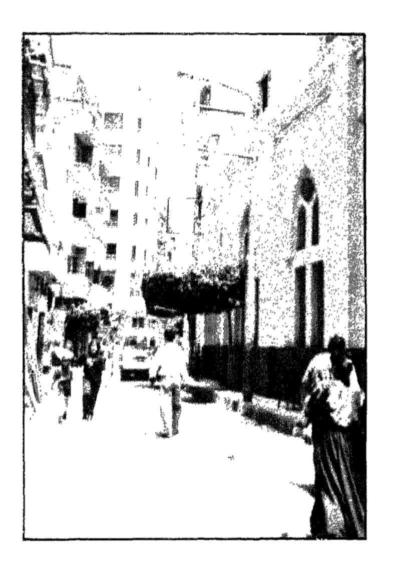
ح... وكانت تستخدم في الحفلات والأفراح [illegible] [illegible]



مكتب لأحد متعهدى الحفلات والأفراح
وبجواره محل لبيع الآدوات الموسيقية وتأجيرها



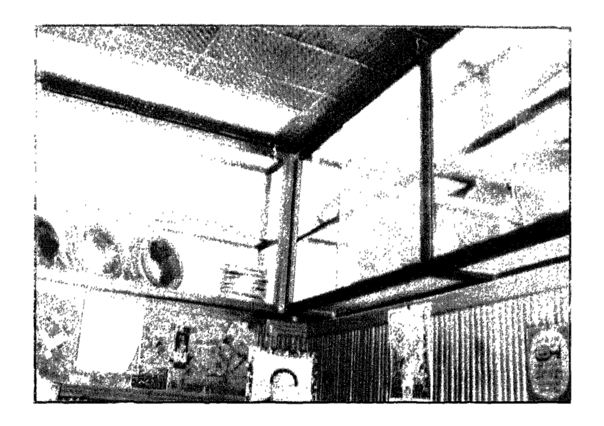
منظر جانبى لشارع صيام



محلات بيع وتأجير الموسيقى بالشارع



محتويات أحد المحلات الموسيقية



بعض الأغانى الخاصة بالمنصورة

منصورة يا بلدى يا منصورة — يا حليوة يا خفة يا أمورة
بالفن راح أرسم لك صورة — عرفاها الدنيا ومشهورة
عن بلدى الحلوة المنصورة — منصورة يا بلدى يا منصورة
مشروع الكهربا والكوبرى — والنفق وغير قصر ثقافة
مشاريع بتزود لى فى عمرى — ومبانى جميلة وخفاقة
وفى شارع البحر العصرية — هتلاقى جمال مية المية
ده جمالها يشبه أسطورة — تحكيها بنات المنصورة

منصورة يا بلدى يا منصورة

زراعتنا وخيرها ميتقدر — شوفوا رزنا تلقاه بالحبة
محصوله الزايد يتصدر — للدنيا وبالعملة الصعبة
وخلاف محاصيلنا الزراعية — عندنا فيه ثورة صناعية
ومصانع أخشاب مشهورة — موجودة فى بلدى المنصورة

منصورة يا بلدى يا منصورة

وفى دار لقمان وإنتصارتنا — بيجينا السواح يزرونا
عن مجد بلدنا وعظمتها — ويروحوا بلادهم يحكوها
عن عظمة بلدى وأمجادها — يارب تكتر أعيادها

دى بلدنا هتصبح مشهورة

منصورة يا بلدى مشهورة

ألحان/ **عثمان مصطفي عثمان**
كلمات/ **محمد عبد العزيز ملحة**

والإثنان من مؤسسى الثقافة الجماهيرية بالمنصورة

منظر جانبي لشارع صيام

